XVIIe SIÈCLE

REVUE

publiée par

la Société d'Étude du XVIIe siècle

avec le concours

du Centre national de la Recherche scientifique

et de la Direction générale des Arts et des Lettres



ANNÉE 1961 *N°s 50 - 51*

Siège social de la Société

24, boulevard Poissonnière – Paris – IXe

C. Ch. Post. : Paris 6511.05

Le numéro : 4,50 NF. — Abonnement annuel : France : 12 NF.

Étranger : 15 N F. ; U.S.A. : 5 dollars

XVIIe SIÈCLE



XVIIe SIÈCLE

REVUE

publiée par

la Société d'Étude du XVIIe siècle

avec le concours

du Centre national de la Recherche scientifique

et de la Direction générale des Arts et des Lettres



ANNÉE 1961 *N°s 50 - 51*

Siège social de la Société

24, boulevard Poissonnière - Paris - IXe

C. Ch. Post. : Paris 6511.05

Le numéro : 4,50 NF. — Abonnement annuel : France : 12 NF.

Étranger : 15 N F. ; U.S.A. : 5 dollars

SOMMAIRE

Numéro spécial consacré à la commémoration de l'année 1660
Conférences de l'année 1959-1960
sous la direction de M. R. Pintard, professeur à la Sorbonne

1660

LA LITTÉRATURE ET LE GOUT AU SEUIL DE L'ÉPOQUE « CLASSIQUE »

QUE peut encore signifier, dans l'état actuel de l'histoire littéraire, une date ? Il était tentant de se le demander, dans ce cycle de conférences organisé en 1959-1960 par la Société d'étude du XVIIe siècle, et qui survenait trois siècles après l'année où tant de critiques ont placé l'avènement du classicisme.

Toute une conjonction de circonstances avaient contribué à fixer l'attention sur ce « moment » de notre littérature. Circonstances politiques : entre le traité des Pyrénées et le début du règne personnel, le mariage du jeune roi, qui semble inaugurer une période de tranquillité et d'harmonieuse grandeur, où lettres et arts pourront prospérer sous une tutelle glorieuse, plus efficace, bien sûr, que n'avait pu être le mécénat de Foucquet. Circonstances littéraires : Molière remporte ses premiers succès parisiens. C'est aussi le moment — ou à peu près — où Boileau ramasse le fouet de la satire et disperse les « mauvais poètes ». Liquidation du burlesque, discrédit de la préciosité : on croit pouvoir lui attribuer, pour ses coups d'essai, ces coups de maître. Est-il seul ? Pas tout à fait..., mais justement le prologue de *Psyché* évoquera, quelques années plus tard, une séduisante « société des quatre amis » : comment douter qu'il ne s'agisse des quatre grands maîtres de l'art classique : Acante-Racine, Polyphile-La Fontaine, Gélaste-Molière, Ariste-Boileau ? En tout cas, Brunetière voit, de la critique de Boileau, se dégager naturellement, dans sa « nouveauté », la doctrine classique. Pour Faguet aussi Boileau est un homme « d'avant-garde », « l'homme de 1660, placé entre Molière et Racine, recevant des lueurs de tous deux, et mettant entre eux deux son idéal artistique » ; son triomphe est le triomphe de « l'école de 1660 », ou, comme écrira un critique belge plus catégorique encore, « le coup de force de 1660 ». Fermeté et entente des pionniers ; originalité des idées ; convergence des efforts ; succès rapide et décisif : toute la destinée du classicisme ne s'annonce-t-elle pas dans ces quatre chiffres : 1660 ?

Heureux critiques d'il y a soixante ans, dont la vue était si claire, les arrêts si décisifs ! Nous avons appris, depuis eux, beaucoup de choses, et par exemple à douter...

« L'introuvable société des quatre amis » a donné bien de l'« exercice » à nos curiosités, depuis les retentissants articles de Jean Demeure en 1928-1929 : elle s'est dénouée, elle s'est renouée, avec des partenaires chaque fois différents. Une chose est demeurée certaine : c'est que l'alliance des grands classiques, même si elle a eu plus de réalité qu'on ne l'admet parfois, a été beaucoup moins constante et moins heureuse (donc moins féconde) que celle des quatre amis de *Psyché*.

Boileau ? Déjà une voix sacrilège avait dénoncé sa « légende ». En suivant sa trace, avec une rare ingéniosité, parmi les « cabales » du milieu du siècle, M. A. Adam, aux alentours de 1940, a aggravé nos doutes sur la cohérence de sa critique, sur ses droits (au moins au début de sa carrière) au titre de « législateur du Parnasse ».

D'ailleurs les perspectives où s'encadrait si commodément « l'école de 1660 » se sont tellement modifiées que nous ne reconnaissons plus le paysage familier à Brunetière et à Faguet. S'agit-il de la doctrine classique ? René Bray avait magistralement prouvé, dès 1927, qu'elle avait été élaborée, mise au point, implantée sensiblement avant Boileau : les « hommes de 1660 » n'avaient à peu près plus rien à découvrir. Si, il y avait peut-être à tempérer la doctrine par le goût ; à rendre les théories des « doctes » acceptables pour les « honnêtes gens » ; à assouplir, parfois à renier, ces principes rigoureux dont on avait fait un titre de gloire à l'« école de 1660 ». En 1941, l'*Histoire de la littérature française classique* de Daniel Mornet démontrait cette complexité, parfois fuyante, du classicisme ; quelquefois elle situait à la lisière de l'orthodoxie certains de ceux que l'on avait salués comme des chefs.

Dernière secousse donnée au vieux système : l'apparition de la notion de « baroque » Elle n'est pas exempte d'ambiguïtés et de pièges. Mais elle a contribué à tirer de l'ombre la littérature qui précède le classicisme ; elle a permis de mieux comprendre, par analogie ou contraste, la préciosité, le burlesque ; elle a fait découvrir, avant 1660, bien des évolutions, bien des étapes de transformations importantes.

Et notre date ? S'est-elle perdue dans la mêlée ?

« Ne soyons donc pas si ingrats », écrivait M. Jean Pommier en 1945, « à l'égard de cette bonne vieille expression : « l'école de 1660 »[...]. L'entrée en scène du grand roi a bien [...] son importance ! Promulgation d'un ordre nouveau, elle ouvre une même carrière non seulement à Racine qui a vingt ans, mais à Molière qui en a quarante, mais au futur auteur de *Tite et Bérénice* qui en a cinquante-cinq. Elle ferme celle d'un genre comme le burlesque... » Bien des pistes, en effet, nous ramènent comme malgré nous à cette année qu'Émile Henriot appelle, de son côté, « le rond-point désigné au matin pour le glorieux rendez-vous de chasse » des grands classiques, et où nous nous rencontrons, à peu de chose près, avec les plus sûrs historiens de la

littérature, avec Bédier-Hazard-Martino et Daniel Mornet, avec René Jasinski et Antoine Adam.

Mais des questions nous sollicitent, qui n'inquiétaient pas les critiques du XIXe siècle. Les divers auteurs ont-ils ressenti de la même façon le changement de l'atmosphère ? Certains genres ne devaient-ils pas en être affectés plus que d'autres ? En étaient-ils tous, à cette date, au même point ? Le goût évoluait-il du même pas que la doctrine ? Dans quelle mesure aperçoit-on, entre *l'avant* et *l'après* de 1660, continuité ou rupture ? Quelle a pu être la signification de tel « événement littéraire » particulier, comme la représentation des *Précieuses ridicules* ?

Les conférences qu'on va lire apporteront des éléments de réponse à ces différentes questions. On regrettera avec nous que ne figure pas parmi elles celle de M. A. Adam sur *Boileau et les principes de l'esthétique classique* (mais on pourra retrouver, au tome III de sa grande *Histoire de la littérature française au* XVIIe *siècle*, une partie de ses vues). Les auteurs des autres se sont placés, pour juger des faits, des écrivains et des œuvres, dans les perspectives les plus diverses : peut-être trouvera-t-on dans cette variété même, qui n'exclut pas certaines convergences, une source d'intérêt de plus.

René PINTARD.

Pour le tricentenaire des *Précieuses Ridicules*

PRÉCIOSITÉ ET CLASSICISME

A qui s'interroge sur la signification de la date de 1660 dans l'histoire littéraire on ne refusera sans doute pas la liberté de remonter plus haut de quelques semaines, jusqu'à cette journée du 18 novembre 1659 qui vit, sur la scène du Petit-Bourbon, paraître les *Précieuses ridicules*. N'a-t-on pas chance de tenir là un moment et une action, l'épisode d'une lutte qui ruina une mode, déconsidéra une forme d'imagination et d'expression, enfin dut contribuer au triomphe d'une esthétique nouvelle : l'esthétique classique ? C'est bien ainsi que longtemps l'entendit la critique, parlant, avec La Harpe, de l'affectation « foudroyée d'un seul coup », ou, avec Sainte-Beuve, du genre des mauvais romans « tué » par Molière. Nul ne saurait aujourd'hui accepter des vues aussi sommaires ; mais s'il y a en elles au moins une âme de vérité, où devons-nous exactement la situer ?

*
* *

La représentation des *Précieuses* s'inscrit, à n'en pas douter, au milieu d'une suite de faits dignes d'attention.

Avant la Fronde, et depuis de longues années, la société mondaine proprement dite n'avait jamais été violement secouée par les querelles littéraires ni gravement visée par la satire. Le pédantisme des amies de la vicomtesse d'Auchy avait pu susciter quelques railleries : les autres cénacles étaient demeurés paisibles et l'éclat de l'Hôtel de Rambouillet avait été si vif, sa célébrité de si bon aloi, que personne n'avait songé à plaisanter les menues affectations dont s'étaient accompagnés ses exemplaires mérites.

Après la Fronde, les compagnies qui se reconstituent ou qui se créent, dans l'euphorie de la tranquilité revenue, ne jouissent pas de la même immunité : l'on devine que leurs prétentions ne tarderont pas à trouver des censeurs. Dès février 1652 un conflit s'annonce, lorsque Scarron écrit à Sarasin qu'il va fuir Paris, chassé « par une sorte de gens fâcheux... qui se font appeler *pousseurs de beaux sentiments* ». L'année 1653 est brillante : elle voit la carte de Tendre s'élaborer aux Samedis de Mlle de Scudéry et se dérouler la « Journée des Madrigaux » ; elle n'en est pas moins marquée aussi par les propos amers de

Sapho se plaignant, au tome X du *Cyrus*, qu'une émule la déconsidère par ses affectations et qu'une « cabale ignorante et envieuse » calomnie la sienne. Mais voici que surgit le mot autour duquel vont cristalliser louanges et moqueries : c'est peut-être de 1653 déjà qu'il faut dater une lettre de Ménage à Sarasin — reproduite (ou supposée) par l'abbé de Pure — qui enregistre l'apparition de « Précieuses » à Paris : « les premiers beaux jours que la paix nous a donnés ont fait cette heureuse production ». En 1654, en tout cas, s'imprime une *Carte du Royaume des Précieuses* ; et tandis que le chevalier de Sévigné dénonce « une nature de filles et de femmes à Paris que l'on nomme Précieuses, qui ont un jargon et des mines, avec un démanchement merveilleux », l'abbé d'Aubignac, moins galant encore, compte parmi les habitants de son *Royaume de Coquetterie* les Précieuses, « qui maintenant se donnent à bon marché ».

Le mot était ancien. Il avait servi, de loin en loin, à définir, sur le plan des sentiments privés, la pruderie ou certains raffinements de délicatesse : il n'avait jamais désigné une coterie mondaine ni des femmes unies par une similitude de manières ou de conceptions psychologiques et morales — à plus forte raison de goût littéraire. Il va, maintenant que les beaux esprits s'en emparent, acquérir des résonances plus nombreuses et plus précises.

En 1655, par exemple, Scarron se plaint qu'une « conjuration de Précieuses » ait « tenu ruelle » pour étouffer une de ses comédies. De juges elles deviennent modèles, en 1656, dans la pièce que l'abbé de Pure donne, en italien, au Petit-Bourbon ; elles se présenteront à la fois comme un groupe et comme un type dans le grand roman, *La Précieuse ou le Mystère des Ruelles*, dont le même abbé échelonne les quatre volumes de 1656 à 1658. C'est Ninon de Lanclos, très probablement, qui les baptise « les jansénistes de l'amour » dans son entretien de septembre 1656 avec la reine Christine ; et la formule sera relancée bientôt dans une chanson qui s'en prend à la « cabale », ennemie du mariage, de Mlle d'Aumale et d'Angélique-Charlotte d'Angennes, précieuses de Montpellier, découvertes pendant l'hiver 1656-1657 par Chapelle et Bachaumont ; Précieuses de Paris, dont Saint-Évremond, dans la satire du *Cercle*, évoque vers le même moment la subtile casuistique amoureuse : elles ont droit aussi aux plaisanteries que Charles Sorel, en 1658, dédie aux lecteurs du Recueil de Sercy, à une caricature cruelle dans la galerie des *Portraits* de Mademoiselle, à un rôle bouffon dans la mascarade de la *Déroute des Précieuses*. Scarron, au printemps de 1659, méditant un nouveau volume du *Roman comique*, leur en réserve les premières lignes : « Il n'y avait point encore de *Précieuses* dans le monde, et ces Jansénistes d'amour n'avaient point encore commencé à mépriser le genre humain. On n'avait point encore ouï parler du *trait des traits*, du *dernier doux* et du *pre-*

mier désobligeant, quand le petit Ragotin... » A quelques semaines de là l'*Epître chagrine au maréchal d'Albret* a des traits plus vifs encore pour ces femmes — les « fausses » Précieuses, à vrai dire — que caractérisent, selon Scarron,

> ... Un langage ou jargon,
> Un parler gras, plusieurs sottes manières,
> Et qui ne sont enfin que façonnières.

Allusions, plaisanteries, esquisses de satire : il est devenu de mode, en 1659, de railler une variété nouvelle — récemment apparue, avec des caractères assez marqués — de la gent mondaine et de la gent féminine.

C'est alors qu'intervient Molière avec ses *Précieuses ridicules.*

Intervention un peu hésitante, semble-t-il. Une petite pièce en un acte, une « farce », associée, en baisser de rideau, à une tragédie. Un spectacle qui ne bénéficie d'aucune annonce spéciale et que, contrairement à l'usage pour les pièces nouvelles, on joue au prix ordinaire. Mais le titre, des indiscrétions, ont dû alerter le public : la recette, quoi qu'on en ait dit, est brillante, — 583 livres, au lieu des 320, des 180 ou même des 60, qu'avaient rapportées les représentations précédentes —. La troupe s'est dépensée. Si l'on n'est pas très fixé sur le jeu des actrices, on sait que Gorgibus a corsé son personnage d'« ancien Gaulois » se souvenant du temps de la Ligue et regrettant le siècle « où les femmes portaient des escofions au lieu de perruques, et des pantoufles au lieu de patins ». On voit aussi que Jodelet, avec son visage enfariné encadrant ses moustaches noires, Jodelet avec sa voix de nez, mais dont il usait si habilement qu'elle lui donnait « de la grâce », Jodelet vieilli, déjà malade, et qui allait mourir le jour du Vendredi-saint, — Jodelet s'est déchaîné, « archi-plaisant, archi-folâtre ». Quant à Molière-Mascarille,

> Imaginez donc, Madame, que sa perruque était si grande, qu'elle balayait la place à chaque fois qu'il faisait la révérence, et son chapeau si petit, qu'il était aisé de juger que le marquis le portait bien plus souvent dans la main que sur la tête ; son rabat se pouvait appeler un honnête peignoir, et ses canons semblaient n'être faits que pour servir de caches aux enfants qui jouent à cligne-musette , et en vérité, Madame, je ne crois pas que les tentes des jeunes Massagètes soient plus spacieuses que ses honorables canons. Un brandon de glands lui sortait de sa poche comme d'une corne d'abondance, et ses souliers étaient si couverts de rubans, qu'il ne m'est pas possible de vous dire s'ils étaient de roussi, de vache d'Angleterre ou de maroquin ; du moins sais-je bien qu'ils avaient un demi-pied de haut, et que j'étais fort en peine de savoir comment des talons si hauts et si délicats pouvaient porter le corps du marquis, ses rubans, ses canons et sa poudre. Jugez de l'importance du personnage sur cette figure, et me dispensez, s'il vous plaît, de vous en dire davantage.

Le succès des *Précieuses* est vif : à la deuxième représentation, où le prix des places est double, la recette monte à 1.400 livres ; en une

année, qu'abrège pourtant la démolition de la salle du Petit-Bourbon, quarante-cinq représentations se succèdent, auxquelles s'ajoutent cinq représentations « en visite » et quatre à la Cour. La presse est excellente,

> Tant la pièce semble friande
> A plusieurs, tant sages que fous.
> Pour moi, j'y portai trente sous ;
> Mais, oyant leurs fines paroles,
> J'en ris pour plus de dix pistoles.

Avec cela, le rien de scandale qui souligne l'intérêt porté à la comédie. La deuxième représentation vient seulement quinze jours après la première ; nouvelle interruption de dix-sept jours, pendant le deuxième mois : l'un au moins de ces deux intervalles a dû suivre l'intervention de cet « alcôviste de qualité » qui a estime la réputation d'honnêtes personnes atteinte par la farce et qui s'est fait l'interprète de leurs plaintes. Molière semble n'avoir pas fait de grandes concessions aux mécontents ; mais il a retranché quelques plaisanteries un peu grosses et simplifié son début. Peut-être est-ce pour verser du baume sur certaines blessures qu'il donnera sur son propre théâtre, *La vraie et la fausse Précieuse* de Gilbert.

Cependant il triomphe auprès du public. Ses présumées victimes affectent maintenant de ne pas se sentir visées. De sa pièce Mlle des Jardins publie un *Récit* qui met les lecteurs en appétit. L'impression de l'œuvre elle-même ne tarde pas : elle s'achève le 29 janvier 1660. Que Somaize, prétendant faire la leçon à Molière, mette en mauvais vers sa bonne prose, qu'il oppose à ses *Précieuses ridicules* de fades *Véritables Précieuses*, puis une nouvelle comédie en vers burlesques, c'est la rançon et la preuve tout ensemble d'une brillante victoire. Autre preuve : la persévérance avec laquelle Somaize toujours exploite un thème dont il a constaté la prise sur les badauds : il publie en avril le *Grand Dictionnaire des Précieuses ou la Clef de la langue des Ruelles* que suivra, en juin 1661, le volume beaucoup plus étoffé qui le rendra célèbre. On imprime, en 1661 encore, *l'Académie des Femmes* de Chappuzeau ; on réédite en 1662 le *Dialogue de la Mode et de la Nature*. En 1663 les *Œuvres diverses* de Charles Sorel réunissent, entre autres pièces, *la Mascarade d'amour ou la nouvelle des Précieuses prudes* et la *Lettre précieuse à des Précieuses*. Le roman d'*Aristandre*, en 1664, se souvenant de la *Critique de l'École des Femmes*, associe les Précieuses aux marquis ridicules. Ainsi le débat a pris un tour plus vif qu'avant la farce du Petit-Bourbon. De défenseurs, les accusées n'en comptent guère : Mlle de Scudéry les a désavouées dès 1660 ; en 1663 Cotin, dans ses *Œuvres galantes*, tire son épingle du jeu ; d'autres, en s'abritant derrière la distinction entre vraies et fausses Précieuses, concilient la prudence à l'égard des personnes avec la sévérité pour le travers. Nul ne veut avoir eu rapport avec la coterie et celle-ci semble s'être

dispersée. A partir de 1665, le mot tend à redevenir un simple adjectif, ou du moins recommence à désigner une disposition individuelle, non plus une mode ou un groupe. On a l'impression que Molière, rassemblant vigoureusement des ironies jusque-là hésitantes, a déchaîné un grand courant de raillerie qui, bousculant des réputations, a porté un coup fatal à une tendance. Et cette tendance pourrait-elle être autre chose que ce que nous appelons en littérature « la préciosité » ?

***

C'est ici qu'il convient de prendre garde à la dangereuse plasticité du vocabulaire, si prompt à se colorer de nuances différentes selon les époques, et qu'il faut, oubliant le destin ultérieur des mots, retrouver, dans la mesure du possible, ce à quoi songeaient les contemporains quand ils s'étaient associés, avant la pièce de Molière, aux premières escarmouches du procès des Précieuses.

Ils n'avaient d'abord employé le mot qu'au féminin, parce qu'il s'agissait uniquement, à leur yeux d'une société ou d'une « secte »[1] de femmes cherchant, dans le « mystère » des « ruelles », à se « donner du prix ». Toutes féminines, en effet, étaient les attitudes morales qu'on leur prêtait : condamnation du mariage, soit par refus de la tutelle masculine, soit par préférence pour les amitiés « spirituelles » qui caressent les sensibilités sans engager les sens ; prétention de n'accueillir que des tendresses « épurées » ; pruderie, sincère ou hypocrite, entraînant la sévérité du langage et, dans les manières, des délicatesses de « renchéries ». Féminine encore leur attitude intellectuelle : leur désir de rivaliser avec les hommes et de se faire valoir par leurs dons propres : par l'habileté à juger des choses du cœur, par une subtilité psychologique pouvant aller, à force de distinctions ingénieuses et de nuances, jusqu'au tarabiscotage. On les accusait aussi d'être « façonnières » ; on leur reprochait un « jargon » dont, à vrai dire, les plus anciens exemples rapportés ne vont guère au delà des quelques mots de passe de toute société mondaine, et de ce goût des superlatifs que, de génération en génération, se transmet l'éternel snobisme. Se distinguaient-elles par quelques penchants littéraires particuliers ? Les « Précieuses de campagne » de Chapelle et Bachaumont ne sont que des sottes qui, sans préférence significative, définissent les auteurs juste au contraire de ce qu'ils sont. Seul le roman de l'abbé de Pure fournit un témoignage sur les tendances de celles de Paris ; mais il ne leur prête aucune singularité audacieuse : elles apprécient le « naturel » et un « juste milieu entre le style rampant et le pom-

1. C'est le mot qu'avait employé Ménage, avant Fléchier et Boileau.

peux » ; dans la conversation elles visent à la finesse plutôt qu'aux grands effets : elles y cherchent « plus de naturel que d'esprit, plus d'agrément que de fonds, et plutôt la diversité que la suite ». Si elles péchaient par quelque excès, ce serait moins par celui des métaphores et des hyperboles que par celui de la fadeur. Que sont-elles, en définitive ? Tout juste de maladroites singeresses de Mlle de Scudéry, de ses raffinements romanesques et sentimentaux, de sa passion pour l'« anatomie du cœur humain », de sa pâle littérature : ce que durent être effectivement, aux alentours de 1655, bien des amies ou des émules de l'illustre Sapho. Encore qu'on connaisse mal les rivalités de coteries qui certainement orientèrent ou émoussèrent les jugements, on peut dire que les premières images des Précieuses s'ordonnent assez clairement autour du groupe et de la personnalité morale de Mlle de Scudéry, qu'elles en offrent la caricature ou qu'elles fournissent le portrait vraisemblable de ses imitatrices. Le règne précieux a commencé avec celui de Tendre.

Brièvement mentionné, çà et là, dans les textes antérieurs à 1659, le « jargon » va au contraire fournir à Molière quelques-uns de ses traits les plus heureux. Il en démonte très ingénieusement les mécanismes : le renouvellement des superlatifs (« le dernier galant »), l'incohérence de leurs associations (« une délicatesse furieuse »), l'abus correspondant des adverbes (« ils sentent terriblement bon »), l'emploi des adjectifs substantivés (« le doux, le tendre et le passionné »), le recours à des périphrases recherchées (quand Cathos dédaigne « un habit qui souffre une indigence de rubans », ou quand Mascarille refuse d'exposer « l'embonpoint de ses plumes aux inclémences de la saison pluvieuse »). Il mentionne, bien entendu, les mots de passe de la société précieuse (« ma chère », « un nécessaire », ou « donner dans »). Peu de métaphores, relativement, dans la conversation elle-même ; et s'il en est dont l'outrance prête à rire (« un chapeau désarmé de plumes »), d'autres sont inventées si justement qu'elles demeurent dans notre usage (« mais je veux que l'esprit assaisonne la bravoure »). En somme, un assez petit nombre de procédés, mais que Molière répète, accumule, combine de façon à produire de petits chefs-d'œuvre d'extravagance : « Votre complaisance pousse un peu trop avant la libéralité de ses louanges ; et nous n'avons garde, ma cousine et moi, de donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie ».

Faut-il, après cela, s'imaginer qu'on ait couramment appelé les fauteuils « les commodités de la conversation » ou les violons « les âmes des pieds » ? Il semble raisonnable d'attribuer à la libre imagination du grand comique les trois ou quatre expressions les plus étourdissantes de ses « pecques provinciales ». En tout cas il s'agit ici d'une charge qui, pour faire plus d'effet, confond ensemble des mots récemment mis à la mode, les traits communs à tout langage mondain, et

même — comme l'ont montré Livet, Émile Roy et leurs successeurs, — — bien des locutions anciennes, habituelles à la Cour dès le temps d'un Agrippa d'Aubigné ; sans parler de quelques créations si opportunes que Molière ne s'interdira pas d'en faire son profit. Charge qui s'en prend, d'ailleurs, à une effervescence de caprices mondains plutôt qu'à un mode littéraire. Il faut beaucoup d'attention pour discerner chez Mlle de Scudéry ou les écrivains contemporains quelques-uns des germes d'où aurait pu naître cette luxuriante forêt ; encore est-ce plus souvent dans un divertissement de circonstance ou dans une correspondance badine que dans un ouvrage sérieux : dans la mesure où Molière n'a pas inventé le jargon de ses héroïnes, il l'a surpris dans les jeux des ruelles plutôt que dans les livres.

Par d'autres railleries, il est vrai, il vise expressément des œuvres littéraires, en particulier les romans de Mlle de Scudéry. Mais ces fléchettes, il les lance d'une main somme toute légère. C'est à peine s'il évoque les revendications féministes des Précieuses, — pour lesquelles il se montrera beaucoup plus compréhensif que Gorgibus —. A peine également s'il critique (en mentionnant les genres à la mode, des questions galantes et des portraits), le goût pour les subtilités de l'analyse sentimentale. Il n'a d'allusions appuyées que pour la conception romanesque de l'amour et du mariage que faisaient prévaloir le *Cyrus* et la *Clélie*. Une grande partie de ce qu'on avait d'abord identifié avec l'esprit précieux échappe ainsi à ses traits.

En revanche il est dur pour les coquetteries de la poésie galante. Épigrammes, sizains, énigmes, « infidélités » et « jouissances », impromptus aiguisant laborieusement de futiles pointes, « vers, chansons, sonnets et sonnettes », tout ce que les beaux esprits colportent dans les « réduits » et que rassemblent ensuite les *Recueils de pièces choisies*, il en fait une satire insistante dont *la Critique de l'École des Femmes* et les *Femmes savantes* prolongeront la pétulance. On note avec intérêt cette réaction d'un tempérament vigoureux, cette manifestation d'un goût déjà affirmé pour ce qui est direct, simple, franc et fort, — élément essentiel du classicisme de Molière : l'une et l'autre, cependant, font dévier quelque peu la querelle des Précieuses. Cette littérature de colifichets aimables, si elle a connu — notamment dans l'entourage de Foucquet — un renouveau qu'atteste le succès des recueils de Sercy, elle n'avait pas encore été touchée par le débat et n'avait pas de raisons valables de l'être, puisque, bien avant qu'il fût question de Précieuses, l'Hôtel de Rambouillet lui avait donné asile et l'avait cultivée. Que Molière l'ait voulu ou non, ses plaisanteries n'atteignent plus seulement quelques travers féminins précis, manifestés tout récemment dans les compagnies mondaines d'après la Fronde ; elles ridiculisent une forme beaucoup plus ancienne du goût en poésie. Presque un demi-siècle de jeux d'esprit

se trouve mêlé au procès qu'avait provoqué d'abord l'apparition d'affectations d'un autre ordre. L'élément psychologique et moral de ce procès tend à s'effacer, tandis que s'affirme un point de vue littéraire. Indice significatif : dans le *Récit* de la farce que publie Mlle des Jardins et dans quelques-uns des écrits qui suivront, il n'est plus seulement question de Précieuses, mais de Précieux.

Glissement chez Molière ; chez Somaize, système. Auteur comique de peu d'idées, folliculaire avide qui va tirer cinq moutures du même grain et n'éviter le radotage que par la surenchère, il s'empare des suggestions que contenaient *les Précieuses ridicules*. Simplifications, outrances : il brosse hardiment le portrait en pied des Précieuses auquel nous sommes bien obligés de nous référer encore, mais qui s'écarte nettement du modèle initial.

Des acceptions mêmes du mot il ne retient que l'une — non la plus ancienne, — celle de personne qui se pique d'esprit. Ainsi peut-il faire défiler sans vergogne — dans son catalogue où voisinent femmes et hommes, bourgeoises de province, grandes dames et reines étrangères — des demoiselles renchéries et une gaillarde comme Claudine Colletet, une « grande politique » et une dévote du culte de Bacchus, une faiseuse de vers burlesques et l'archipédante hollandaise Mlle de Schurman cuirassée de latin, de grec et d'hébreu. Aucun repère sentimental ni social n'apparaît plus dans son inventaire alphabétique — non plus d'ailleurs que dans ses comédies — où sont oubliées les attitudes à l'égard de l'amour et du mariage qui avaient fait partie des premières définitions de la Précieuse.

Avec une désinvolture semblable, il mêle aux Précieuses proprement dites (celles auxquelles le nom avait été donné depuis 1653 ou 1654), d'autres qu'il appelle « les Précieuses du temps de Valère », les contemporaines de Voiture et de l'Hôtel de Rambouillet, Mme et Mlle de Rambouillet, Mlle Paulet, Mme Saintot et bon nombre de leurs amies. Confusion qu'avait préparée Molière mais qui chez son successeur est très intentionnelle, car Somaize fait explicitement de Valère-Voiture « le grand ministre des Précieuses et le fondateur de leur empire ». Si elle n'est pas tout à fait arbitraire, elle méconnaît le sentiment très vif que les observateurs et satiriques d'environ 1654 avaient eu de se trouver en présence d'un phénomène nouveau.

Enfin et surtout, exploitant à fond les occasions de comique que Sorel avait discernées et Molière spirituellement saisies, Somaize grossit démesurément le vocabulaire des Précieuses, jusqu'à en faire un « patois », un « baragoin », un ramassis de « mots inintelligibles ». Ses comédies avaient cité bon nombre de traits amusants et plausibles. Son premier *Dictionnaire* commençait déjà à forcer la dose et à présenter comme des expressions usuelles ce qui n'avait sans doute été, de la part d'un alcôviste en verve, que saillies plaisantes risquées avec

un sourire. Avec le *Grand Dictionnaire historique, poétique, géographique*, etc., c'est bien pis. Qu'y a-t-il de commun entre une locution du langage courant et une figure de style créée par un poète lyrique ou épique qui accueille, qui recherche même des audaces que, bien entendu, il bannirait de la conversation ? Cependant Somaize entasse pêle-mêle avec les façons de parler qu'on lui a rapportées de telle Précieuse, un centon de citations d'écrivains. Du galant au pédant, il pille romanciers et orateurs. L'*Œdipe* de Corneille et la *Pucelle* de Chapelain lui sont également bons. Il cueille des métaphores dans les écrits dévôts de Gomberville, des familiarités satiriques chez Furetière. Il emprunte à l'emphatique Brébeuf et au hardi Saint-Amant. Parfois il remonte assez haut dans l'œuvre de Balzac pour y faire provision d'hyperboles. Il va même dépouiller dans leur tombe Mainard et le vieux Malherbe et tirer d'un « Le Vayer épais » des élégances à hautes bottes qui sentent le temps de Louis XIII. Et tout cela, mêlé encore de bien d'autres singularités — comme le « style maudit » du rocailleux La Calprenède — il le présente (non sans l'altérer par le raccourci de la citation) comme des traits de la « langue précieuse » ; de façon assez claire il en rend responsable l'Hôtel de Rambouillet [1].

Il me semble qu'on l'a déjà dit : quelqu'un qui prétendrait que les Français et Françaises de 1950 appelaient la mer un « toit tranquille où picoraient des focs » sous prétexte que ces mots avaient été imprimés vingt-huit ans plus tôt dans *Charmes*, serait un imposteur ou un sot. Cette méthode est celle de Somaize dans son hétéroclite compilation. L'étendue de son aberration, naïve ou intéressée, apparaît assez clairement aujourd'hui, depuis que les travaux de Reynier, de Mornet, des historiens du « baroque » ont montré à quel point le style figuré, antithétique et pointu que Somaize croit voir se forger depuis 1611 pour s'imposer en 1650 avait été, au contraire, un attribut de l'époque de Henri IV, souvent combattu sous Louis XIII, en général déconsidéré en 1650 sous les noms de « phébus », de « galimatias » ou de « style Nervèze », dédaigneusement abandonné aux bourgeois et qui ne persistait que dans certains cantons restreints du monde littéraire. L'Hôtel de Rambouillet avait contribué à le proscrire, en développant le goût de la vivacité et de la finesse ; M[lle] de Scudéry ne le honnissait pas moins ; plusieurs de ses familiers comme Sarasin et Pellisson, en étaient les adversaires. En incitant à croire le contraire, Somaize propose de l'évolution générale du goût une définition extrêmement trompeuse, mais qu'on s'explique : elle ne fait que pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes l'infléchisse-

1. D'après *Le Procès des Précieuses* (scène 16), le langage précieux serait né « l'an six cent cinquante », et les femmes qui l'ont enfanté l'auraient porté trente-neuf ans, soit depuis 1611. On sait que les réunions de la Chambre bleue commencèrent vers 1610.

ment amorcé chez Molière, qui substituait peu à peu aux authentiques Précieuses, aimables ou ridicules, des êtres de raison offrant une cible plus commode. Des « mines » au « jargon » et du « jargon » à la langue littéraire, d'une affectation de sentiments à des prétentions de style, d'une attitude morale à des tendances esthétiques, des fantaisies d'un moment à une tradition ancienne le passage s'était esquissé dans les *Précieuses* : la lourde insistance de Somaize le fait aboutir à une presque totale confusion.

De cette confusion l'histoire littéraire a eu beaucoup de mal à se dégager. Sur le moment même il n'est pas impossible qu'elle ait influé sur le goût du public. Les vrais connaisseurs ne devaient pas s'y laisser prendre ; mais la foule des rieurs, entraînés par la vivacité de la polémique, pouvaient ne pas s'apercevoir du glissement de sens du mot et du changement d'orientation de la satire. En voyant un Molière, un Somaize condamner, sous l'appellation désormais compromettante du « précieux », non plus telles conceptions sentimentales ou tels raffinements psychologiques, mais les vestiges d'habitudes de style qui se maintenaient sans qu'on y prît garde, ils devaient s'aviser de ce que la littérature mondaine recelait encore d'artifices périmés, d'ornements désuets, et s'associer à leur condamnation. Il est frappant de voir un Le Pays, en 1664, nommer « précieux » un homme « qui recherche les grands mots et les expressions extraordinaires », qui ne dit rien « selon l'usage commun », qui « use toujours de métaphores » et jamais n'appelle rien par son nom. Il ne sera guère suivi et pendant longtemps l'idée de pruderie, d'affectation de vertu ou, d'une façon très générale, de délicatesse excessive dans les goûts et le langage dominera l'emploi des mots « précieux » et « précieuse », comme de « précieusement » qu'on lit en 1665, de « préciosité » qu'on rencontre en 1671 et en 1678. Son exemple, cependant, atteste la transformation des perspectives à laquelle conduisait naturellement la querelle des Précieuses. Celle-ci, en unissant dans une même réprobation les coquetteries nouvelles de 1654 et les survivances d'un « baroque » abâtardi, attirait l'attention sur les inconséquences d'une évolution du goût littéraire encore incomplète ; elle facilitait une prise de conscience et encourageait à une liquidation plus décisive ; par réaction, elle aidait des aspirations classiques encore hésitantes à se préciser et à s'affirmer.

***

A ce rôle a pu s'en ajouter un autre, plus positif, si, en déconsidérant certaines tendances littéraires associées, à plus ou moins juste titre, à l'idée de « précieux », la querelle a permis à des tendances voisines de s'en séparer plus nettement et, décantées, simplifiées, de s'incorporer plus librement au goût classique.

Il faudrait pour montrer sans approximations trop grossières ce qui en est, s'appliquer à mieux définir l'idéal même de la génération classique, qui revêt des formes assez différentes et n'assume pas la même rigueur chez un La Fontaine et chez un Boileau ; il faudrait confronter, sur plusieurs points précis, la notion historique de préciosité, dont nous avons essayé de décrire les premiers flottements, avec la catégorie esthétique à laquelle René Bray s'est référé pour ouvrir, *de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux,* sa large fresque ; il faudrait suivre plusieurs genres dans leurs transformations ; il faudrait... On nous excusera si nous ne pouvons que poser, en termes fatalement un peu brusques, quelques jalons.

Évolution, d'abord, de ce que la controverse avait isolé sous le nom de « précieux ». La société précieuse, sous l'avalanche des railleries, a camouflé ses ridicules ou les a remplacés par d'autres ; la sensibilité précieuse, blessée, s'est réfugiée sous l'aile de Sapho. Quant au goût précieux, tel que tendaient à le définir et Molière et Somaize, il n'a pas disparu subitement, et bien des petits vers, des lettres galantes, des poésies légères ont continué, dans les recueils collectifs, à en reproduire les formules ; beaucoup d'auteurs, de Montreuil ou de Bensserade jusqu'à Fontenelle, l'ont cultivé. Toutefois chez la plupart il s'agit d'un précieux apprivoisé, dépouillé des outrances choquantes, et dont les délicatesses ne heurtent que les censeurs les plus intransigeants. Si l'on peut douter que Ménage dise vrai en prétendant, des *Précieuses* de Molière, que « l'on revint du galimatias et du style forcé dès leur première représentation », c'est un fait que le « précieux » lui-même ne comporte que très rarement, dans la seconde moitié du siècle, ce « galimatias » et ce « style forcé ».

Il en est même si éloigné, et il fait si bon ménage avec le goût nouveau qu'on le rencontre chez des écrivains ou des théoriciens auxquels nul ne songerait à refuser l'épithète de « classique ». *Préciosité des classiques* : ce chapitre de notre histoire littéraire, qui a été plusieurs fois entamé, montrerait, mis au point, bien des éléments de continuité entre ce qui fut raillé aux alentours de 1660 et ce qui triompha ensuite.

Si la critique, par exemple, si la littérature morale ont diposé d'un vocabulaire abstrait assez étendu, d'un répertoire de périphrases et d'équivalences, d'une phrase grise sans doute mais souple, enveloppante, apte à cerner d'un trait de plus en plus délié les idées et à en rendre les nuances, c'est bien aux exercices mis en honneur par les Précieuses qu'ils le doivent : et le P. Bouhours, et Fléchier, et le chevalier de Méré — sans doute ne serait-il pas absurde d'ajouter de plus grands noms — sont tributaires de leur exemple.

De même la virtuosité dans le jeu sentimental, l'habileté à traduire avec l'ingéniosité de l'esprit les complexités du cœur : Molière, pour ne citer que lui, aurait-il pu être le poète des divertissements de Cour,

aurait-il écrit *Don Garcie de Navarre* ou *Amphitryon* s'il n'y avait pas eu, pour lui enseigner la subtilité et la délicatesse, les livres qui avaient tourné la tête à Cathos et à Madelon ?

De même encore l'art de « caractériser » les hommes. Il produira des merveilles de sobriété, de finesse et de force chez plusieurs mémorialistes, chez La Bruyère. Mais cet art du portrait, il avait été d'abord cultivé, au plus actif du règne des Précieuses, dans l'entourage de Mlle de Montpensier, par La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, une foule d'autres appliqués à perfectionner les modèles que leur proposaient les derniers tomes du *Grand Cyrus* et la *Clélie*.

L'analyse elle aussi doit beaucoup aux habitudes des Précieuses. Elle trouve sa forme la plus aiguë et dépouillée dans les *Maximes* de La Rochefoucauld : or celles-ci sont nées, ou à peu près, d'un exercice de salon ; et si elles sont, par la pureté transparente de la langue, un chef-d'œuvre classique, elles ne sont parvenues à cette perfection — leurs premières rédactions le montrent, et aussi les *Réflexions diverses* — qu'au travers des raffinements précieux qui avaient été la première école de l'auteur. Quand Mme de Lafayette de son côté représente les combats de Mme de Clèves, on discerne bien que c'est avant tout parce qu'elle est une femme « vraie » qu'elle atteint le vif des passions ; mais on s'aperçoit aussi que Féliciane, « précieuse... d'un esprit enjoué », avait fait l'apprentissage des « anatomies du cœur humain » avec l'illustre Sapho, pour laquelle elle n'a jamais caché son admiration affectueuse : on constate que jusque dans son art le plus original de faire parler ou penser ses personnages elle utilise, en les assouplissant, les moules que lui fournissait La Calprenède, dans les romans où il s'était efforcé de rivaliser avec Mlle de Scudéry.

Il n'y aurait pas moins à dire sur un autre héritage de l'époque précieuse, la tradition de badinage aimable que représentent, dans le salon de Mlle de Scudéry, un Sarasin et un Pellisson, mais qui remontait à Voiture, — Voiture, un initiateur, comme l'affirmait Somaize, mais de tout autre chose qu'il ne prétendait. Voiture reste souvent mal classé dans l'histoire littéraire. A cause d'un petit nombre de sonnets « mourants » et de quelques lettres trop laborieusement plaisantes, à cause aussi de la fausse perspective dessinée par Somaize, on le rend responsable de ce qu'on rencontre encore d'affecté après 1650. Tout au contraire, le XVIIe siècle classique, avec une admiration contre laquelle Boileau lui-même ne s'est jamais élevé, louait sa « naïveté » et sa « délicatesse » ; il a vu en lui un maître de grâce et d'aisance, un disciple de Térence ou même un Horace français. C'est lui dont l'influence, entretenue par d'authentiques Précieuses, a fourni à l'époque classique une partie de ses agréments. Par les poètes — Sarasin, Pellisson, Maucroix — ne nous conduit-il pas tout droit à La Fontaine, qui placera « Maître Vincent » au même niveau que Marot et Rabelais ? Par

Sarasin et ses lettres de vers et prose mêlés, nous passons de lui à Chapelle (si proche de Boileau et de Molière), au Racine des mois d'Uzès, au La Fontaine du *Voyage en Limousin*. Par ses propres lettres et par celles d'imitateurs comme Montreuil nous touchons à l'une des sources du génie épistolaire de Mme de Sévigné, qui n'a pas dissimulé sa dette. Croira-t-on qu'un Saint-Évremond, juge exigeant, le range parmi les grands écrivains du siècle, sur le même plan qu'un Malherbe, un Corneille et un Bossuet ? qu'un autre critique l'associe à Balzac, à Bossuet encore, à Boileau ? que Boileau enfin l'apparente, non au seul Sarasin, mais à La Fontaine ? Il n'est guère de tableau littéraire du siècle où il n'apparaisse comme chef de file et comme précurseur, entre Malherbe et Balzac, de l'époque des grands chefs-d'œuvre., Exagérations, peut-être ; mais elles montrent le sentiment très vif que les hommes du XVIIe siècle ont eu d'un héritage légué par la génération précieuse à celle que nous appelons aujourd'hui classique. Ils ont pensé, dirons-nous en leur prêtant notre terminologie, que pour soutenir le classicisme de la force et du génie il y avait eu un classicisme du naturel, de la facilité, de la souplesse et de l'agrément et que ce classicisme-là avait été préparé par l'un des courants de la littérature précieuse.

Faudrait-il aller plus loin ? Se demander ce qu'un certain réalisme du roman classique doit à cet acheminement vers la représentation de la vie quotidienne que représentait, en dépit des apparences, la *Clélie* ? observer, à travers la psychologie classique la survie de quelques notions précieuses ? étudier en quoi la galanterie précieuse a pu entrer dans la composition de l'« honnêteté » classique ? poser le problème du goût ou des goûts classiques ? Mais gardons-nous de durcir déjà par des formules trop strictes ce qui devrait être suivi, d'une marche légère, dans tout le mouvant de l'histoire du XVIIe siècle et éclairé de maints jeux de lumière. Nous n'avons déjà que trop chargé de gloses la farce des *Précieuses ridicules*.

René PINTARD.

LA FONTAINE VERS 1660

PAR une rencontre singulière les quatre poètes, si différents d'âge et de génie, dont l'œuvre répondra le mieux au goût de la Cour et de la ville sous le règne de Louis XIV, semblent s'être concertés pour que leur début dans les lettres coïncidât avec le début de ce règne. La Fontaine est l'aîné de ces quatre poètes. En 1660, il approche de la quarantaine.

« Quarante ans est un âge terrible, disait Péguy qui voulait fonder le parti des hommes de quarante ans... Quarante ans est un âge implacable, car c'est l'âge où nous devenons ce que nous sommes ». Pour Racine, c'est l'âge du renoncement ; pour d'autres, génies tardifs comme Montaigne, Molière, La Bruyère, Rousseau, ou même précoces comme Voltaire ou Vigny, c'est l'âge, au contraire, du commencement véritable. Il en fut ainsi de La Fontaine. Lorsqu'il est présenté à Fouquet en 1658, il n'a rien publié qu'une adaptation en vers de l'*Eunuque* de Térence, passée inaperçue.

Nous voudrions l'imaginer en ces années qui ont précédé l'éveil de son génie. Mais nous n'avons que des portraits de sa vieillesse. Il y a bien une miniature au Louvre qui semble le représenter assez jeune. Je croyais pouvoir me fier à elle jusqu'au jour où Léon Garnier, iconographe de notre poète, m'a prouvé, en me la faisant examiner de près, qu'elle devait dater tout au plus de la Révolution ou du Directoire. Ma foi, je ne regrette pas que cette figure large et niaise, si souvent reproduite, soit presque certainement apocryphe.

Notre homme, on le sait, est maître des eaux et forêts et capitaine des chasses au duché de Château-Thierry. Il exercera ces charges jusqu'à la cinquantaine. Sa mission est de surveillance et de justice. A lui de verbaliser si le carpillon dans la « gibecière » du pêcheur n'a pas la taille fixée par les édits royaux, ou si le « pauvre bûcheron » a fait son fagot dans la partie du bois où les coupes sont interdites. Il observe dans ses tournées les futurs personnages des *Fables*. Ces offices modestes, de mince revenu, n'exigent du moins qu'une activité intermittente et permettent de longues absences.

La Fontaine est marié depuis 1647. Sa femme, Marie Héricart, de la Ferté-Milon, a presque douze ans de moins que lui : irréprochable, quoi qu'on ait pu dire, et, je crois, amoureuse, elle souffre de ses infidélités. Fine, cultivée, un peu sèche avec de beaux yeux, elle a le malheur d'avoir le nez aquilin, et son mari ne les aime que petits et

troussés. Le ménage va pourtant cahin-caha. En 1663, pendant son voyage en Limousin, le poète écrira à Marie des lettres très amicales. C'est par une étrange méprise qu'on a cru lire d'aigres reproches dans le début, affectueux et enjoué, de la première de ces lettres. En 1671 ils feront encore tous deux ensemble un séjour à Paris chez leur oncle Jannart ; mais peu après, semble-t-il, Marie Héricart prend le parti de se retirer à Château-Thierry. Dès 1658, il est vrai, d'un commun accord, il se sont séparés de biens, pour mettre les propres de la femme à l'abri des créanciers que le mari a hérités de son père. Le ménage, en effet, est mal accommodé. Non que La Fontaine soit ignorant en affaires, mais il est dépensier peut-être, et joueur certainement. Marie Héricart, de son côté, « ne se soucie pas du ménage ». En 1658 précisément, le poète doit vendre à l'oncle Jannart, avec diverses fermes et terres, sa maison natale de Château-Thierry. Comment, dans ces conditions, pourra-t-il, seize ans plus tard, la revendre à Antoine Pintrel ? M. Saintville, qui a récemment retrouvé l'acte du 26 décembre 1658, reconnaît qu'il y a là un mystère. Ce qui est sûr, c'est que la situation financière de La Fontaine, qui ne sera jamais bonne, est, à l'époque où sous sommes, des plus mauvaises.

L'*Eunuque* n'a certainement pas été son coup d'essai. Mais de ses débuts poétiques nous ne savons rien. Ne le prenons pas cependant pour un provincial ignoré de tous. Il a des amis, dont certains se sont déjà fait un nom dans les lettres. Vers 1646, en effet, à Paris où il étudiait le droit, il a été introduit, sans doute par son ancien condisciple Furetière, dans un cercle de jeunes familiers du Palais, poètes pour la plupart. Il s'y est lié avec Charpentier, Cassandre, Tallemant des Réaux, Antoine de la Sablière, et surtout avec Maucroix et Pellisson. Maucroix, qu'une amitié si étroite unira à lui jusqu'à sa mort, n'est pas, comme on l'a cru, un de ses camarades de collège. Dans les épîtres qu'échangent les « Chevaliers de la Table ronde » (ainsi s'appellent entre eux nos « académiciens »), Maucroix, qui tutoie Pellisson et Cassandre, dit encore vous à La Fontaine. Le 13 avril 1695, consignant dans ses *Mémoires* la mort du fabuliste, il écrira : « Nous avons été amis plus de cinquante ans », nous ramenant ainsi au temps de la Table ronde.

L'ennui de la vie provinciale, l'amour de la poésie, le désir de se faire un nom, le besoin d'argent… On comprend que, lorsque l'occasion fut offerte à La Fontaine de se faire présenter à celui qui, dans les dernières années de Mazarin, apparaissait comme le maître de la France et le plus généreux des Mécènes, il se hâta de la saisir. Nicolas Fouquet n'a que six ans de plus que notre poète. Tous ceux qui l'approchent sont sensibles à l'espèce de charme qui émane de sa personne. Il habite un hôtel princier à Saint Mandé, mais, depuis deux ans déjà, se fait édifier un palais à Vaux-le-Vicomte. Procureur général au Par-

lement de Paris depuis 1650 (il avait fait d'abord carrière de magistrat). Mazarin l'a nommé en 1653, avec Servien, surintendant des finances. Fouquet se décharge alors entièrement de ses fonctions de procureur général sur son substitut, qui est précisément Jacques Jannart, l'oncle par alliance de Marie Héricart, la femme de La Fontaine.

On admet d'ordinaire que c'est Jannart qui a présenté son neveu à Fouquet. Pellisson, qui, depuis 1656, est l'un des principaux commis du surintendant, a bien dû aussi parler pour La Fontaine. Ce qui le prouve, c'est que Maucroix, leur ami commun, sera bientôt à son tour appelé à Vaux. Sur les circonstances qui ont précédé la présentation, voici ce qu'on croit deviner.

Vers le milieu de 1657 La Fontaine avait adressé une épître à l'abbesse d'un couvent de Bénédictines situé à Mouzon dans les Ardennes. Cette abbesse peu farouche est peut-être celle dont parle Tallemant dans l'« historiette », écrite justement, semble-t-il, vers 1657, qu'il a consacrée à la Fontaine : « Une abbesse s'étant retirée dans la ville [à Château-Thierry], il la logea, et sa femme un jour les surprit. Il ne fit que rengainer, lui faire la référence, et s'en aller ». — L'épître est assez gaillarde :

Très révérente Mère en Dieu
Qui révérente n'êtes guère...

C'est une déclaration d'amour, de ce style à la fois enjoué et passionné qui est propre à La Fontaine :

Car tous vos coups
Ne sont pas doux,
Comme ils le semblent
Le cœur dès l'abord ils nous emblent[1],
Puis le repos, puis le repas,
Puis ils font tant qu'ils causent le trépas.

La fin, sur les appas que recèlent les « habits sans coûts et sans façon » de l'abbesse, était nettement gauloise.

L'épître fut lue chez Fouquet, au cours d'une réunion poétique (« Phébus tenant son consistoire »). Peut être même La Fontaine ne l'avait-il écrite qu'en vue de cette lecture, ou l'a-t-il remaniée à cette occasion : dans le texte qu'il a publié on relève, en effet, un passage bien curieux et, par le ton et l'intention, très différent de tout le reste. La Fontaine ne peut aller de Château-Thierry à Mouzon, car les soldats de Montaldo, le gouverneur espagnol de Rocroy, rançonnent les Ardennes :

---

1. Ils nous dérobent, nous ravissent.

Pour cet homme en fer tout confit
Passeport d'amour ne suffit.
En attendant que Mars m'en donne un et le sine
Mars ou Condé, car c'est tout un,
Comme tout un, vous et Cyprine),
Je ne bouge...

Cet éloge de Condé, égalé à Mars comme l'abbesse l'est à Vénus, ne peut manquer de surprendre en 1657. A cette date, en effet, Condé combattait encore pour le roi d'Espagne contre la France. Mais Fouquet est de ceux qui, après avoir d'abord souhaité l'alliance de Condé et de Mazarin, espèrent maintenant le retour du rebelle. Les négociations qui amèneront ce retour vont commencer dès le début de 1658. La Fontaine n'eût sans doute pas glissé cette allusion, d'une adresse hardie, dans son épître, s'il n'avait pas su qu'elle serait lue chez le surintendant.

Quoi qu'il en soit, elle fut très bien accueillie. Mme de Sévigné, en particulier, s'en déclare ravie. D'où le dizain que La Fontaine s'empresse d'adresser à Fouquet. On a l'impression que tout cela a été soigneusement préparé, sans doute par Pellisson :

Entre les dieux, et c'est chose notoire,
En me louant Sévigné me plaça.

Notre provincial se trouve donc brusquement mis en lumière. Il est autorisé à offrir au surintendant une œuvre d'importance, un poème de six cents vers, cet *Adonis* qui était peut-être depuis longtemps sur le chantier. Voici ce qui le fait penser. Au début de son poème, La Fontaine déclare qu'il ne saurait prendre pour modèles l'*Iliade* ou l'*Enéide*. Gravir les pentes modérées du genre héroïque, essayer de peindre, à la manière d'Ovide, des amours divines dans un cadre champêtre, ce sera déjà de sa part beaucoup d'audace. Car jusqu'ici, dit-il,

Je n'ai jamais chanté que l'ombrage des bois,
Flore, Echo, les Zéphyrs et leurs molles haleines,
Le vert tapis des prés et l'argent des fontaines.

Rien ne nous reste de ces premiers vers où, comme le petit Racine à Port-Royal, La Fontaine aurait chanté les aspects riants de la nature. En tout cas, si nous prenons cette déclaration à la rigueur, il nous faut admettre qu'*Adonis* a été au moins ébauché avant l'*Eunuque*, publié lui-même dès 1654. Un autre texte de La Fontaine nous invite aussi à faire remonter assez haut la mise en train de notre poème : dans l'avertissement dont il en fera précéder la première édition en

1669, il assure que, lorsqu'il en conçut le dessein, il s'était « toute sa vie exercé » dans le genre héroïque ; entendez, comme il l'explique plus bas, qu'il avait passé tout son temps à lire des poètes épiques, latins, français, peut-être italiens, et à les lire la plume à la main, pour se constituer un « fonds », une réserve d'expressions et d'images. Ce fonds, *Adonis* aurait suffi à l'épuiser.

A quelque époque que remonte ce travail préparatoire, La Fontaine prit le temps de polir et d'embellir son poème avant de l'offrir au surintendant. Plus de six mois, en effet, paraissent s'être écoulés entre la lecture de l'épître à l'abbesse et la rédaction de la dédicace en prose d'*Adonis* qui, à cause d'une allusion à une maladie dont Fouquet ne fait « que de sortir », semble pouvoir être datée du début de juillet 1658. Celui-ci fut ravi, et donna au poète une marque éclatante de son estime en choisissant le célèbre Jarry pour établir une copie du poème. C'est Jarry, on le sait, qui, dix-sept ans plus tôt, à la requête de Montausier, avait recopié les madrigaux de *La Guirlande de Julie*. La calligraphie peut être un art véritable. Je me souviens de mon émerveillement lorsque, il y a plus de vingt ans, je fus autorisé à étudier ce manuscrit d'*Adonis* au Petit-Palais où il est conservé. J'étais flanqué de deux gardiens, chargés de surveiller mes moindres gestes, mais j'arrivai à leur communiquer mon enthousiasme, et je nous vois tous trois penchés sur le vélin, admirant les pleins et les déliés, l'harmonie sobre des lettres, effleurant d'un doigt respectueux la reliure « au pointillé », et déchiffrant, au bas du lavis à l'encre de Chine qui représente la mort du beau chasseur, la signature de François Chauveau, le futur illustrateur des *Fables*.

Adonis est surtout célèbre aujourd'hui pour avoir inspiré à Paul Valéry des pages d'une rare élégance et qui, lorsqu'elles parurent, vers 1920, donnèrent à nombre de lecteurs la joie fière de percer pour la première fois les brumes d'un auteur réputé impénétrable. L'enthousiasme de Valéry eût été moins vif sans doute s'il avait lu, au lieu du texte amendé publié en 1669, celui du manuscrit Jarry. Cette première version est harmonieuse, laborieuse, souvent languissante. On n'y trouve pas encore les vers qui donneront plus tard tant de prix au poème, et qu'on cite parfois aujourd'hui sans savoir d'où ils viennent ; par exemple :

Ni la grâce plus belle encor que la beauté.

Tel vers que Valéry jugeait, à bon droit, racinien :

Une éternelle nuit l'oblige à me quitter.

ne prendra qu'en 1669 la place de cet autre, assurément peu magique :

Le cruel ne veut pas seulement m'écouter.

Remarquons surtout ceci : *Adonis* est un « poème ». Ce genre sera, toute sa vie, cher à La Fontaine. En 1673, il donnera un poème religieux, *Saint-Malc* ; en 1682, un poème où il se montrera, dit-il « disciple de Lucrèce », le *Quinquina* ; puis il reviendra à Ovide avec *Philémon et Baucis* et les *Filles de Minée*.

Le poème relève du genre héroïque, c'est à dire épique, « le plus beau de tous, le plus fleuri, le plus susceptible d'ornements et de... figures nobles et hardies ». Il exige donc une certaine noblesse de ton : « D'ornements précieux ma Muse s'est parée », lit-on au début d'*Adonis*. Le poète qui a semé tant de « traits familiers » dans ses apologues ésopiques, écarte de *Saint-Malc* tous ceux que lui offrait saint Jérôme. Dans le *Quinquina* il peine pour rehausser d'invocations, de mythes et d'images son ingrate matière.

Le poème est donc épopée, mais, à tous égards, par les dimensions comme par le sujet et le style, petite épopée. Il n'admet ni violence ni démesure ; pas de ruisseaux de sang, un cadre riant, au contraire ; un pathétique voilé de grâce ; des dieux très humains, des passions harmonieuses, un merveilleux raisonnable. Préfaçant un autre *Adonis*, celui de Marino, Chapelain, oracle en la matière, avec sa lourdeur de style, mais aussi sa netteté d'esprit habituelles, avait fort bien défini le poème un genre « mixte... comme posé entre la tragédie et la comédie, l'héroïque et le roman ; tenant du grave et du relevé, tant pour les personnes agissantes que pour la catastrophe ; et du simple et du ravalé, tant pour les actions qui précèdent cette fin que pour les descriptions particularisées ». Voilà qui s'applique assez bien à *Adonis*, à *Philémon et Baucis* et mieux encore aux récits des *Filles de Minée* entrecoupés de réflexions bourgeoises ou malicieuses qui souvent rappellent les *Contes*.

« Je réduis l'invention de tout poème à deux points, le premier la *diversité*... » disait encore Chapelain. La « diversité », c'est « la devise » de La Fontaine, la marque propre de son génie. On voit dès lors ce qui lui plaît dans le poème : c'est justement ce caractère ambigu, ce mélange des tons. Pour lui, le plus bel effet de l'art (on le verra bien dans les *Fables*) consiste à fondre dans une sorte d'unité, à « réduire dans un juste tempérament » des éléments opposés et qui semblaient inconciliables. Retouchant après dix ans son *Adonis* pour le publier, il a voulu que la diversité y fût plus sensible ; il a essayé, discrètement, d'égayer cette tragique histoire. Par exemple, sitôt « lancé », le sanglier monstrueux renverse un chasseur qui ne bouge plus, non pas blessé, mais mort de peur. Un de ses compagnons,

Nisus, ayant cherché son salut sur un arbre,
Contemple ce chasseur étendu comme un marbre.
Mais lui-même a sujet de trembler à son tour :
Le sanglier coupe l'arbre...

Tel est le texte de 1658, inspiré des *Métamorphoses* (VIII, 367). Il n'a rien de comique. En 1660, quelques mots changés au second vers donnent au passage une tout autre couleur. Cette fois, Nisus, perché sur son arbre où il se croit en sûreté, se moque de son camarade (« Rit de voir ce chasseur plus froid que n'est un marbre ») ; si bien que, lorsque le sanglier coupe l'arbre, c'est nous qui rions du rieur. Remarquons au passage que nous retrouverons, avec une situation presque semblable, mêmes mots et même rime dans l'*Ours et les deux compagnons*.

* * *

C'est, semble-t-il, en 1659, après Pâques, que Fouquet tire de pair La Fontaine parmi les poètes de sa cour. Un contrat est signé entre eux. La Fontaine donnera pension au ministre. Pension poétique s'entend. En échange de quoi, celui-ci « fera valoir » ses vers. Quatre termes sont prévus : madrigaux à la Saint-Jean, « menus vers » au 1er octobre, une ballade au 1er janvier, un sonnet dévôt à Pâques :

Ce terme-là pourrait être le pire :
On me voit peu sur tels sujets écrire.

Le poète s'engage, en outre, à ne plus rimer que pour Fouquet. Ici encore on sent que tout a été préparé par Pellisson ; c'est lui qui, au nom du ministre, donnera quittance en vers de chaque versement :

Par devant moi, sur Parnasse notaire...

Les deux vieux camarades retrouvent leur gaieté des années de la Table ronde.

Nous n'avons pas tous les petits poèmes qu'en vertu de ce contrat, La Fontaine a dû rimer, de juin 1659 à juin 1661. Ce qui est sûr, c'est qu'il s'est acquitté assez librement de ses promesses. Pour le premier terme, où il devait donner des madrigaux, il offre à Mme Fouquet une ballade ; pour le deuxième, pour le troisième, des ballades encore. En revanche, pas un seul sonnet, dévot ou non dévot ; mais de « menus vers », des madrigaux jusqu'à satiété. Parfois Fouquet réclamait des suppléments : est-ce à ce titre que La Fontaine rime en 1659 une « ode pour la paix » en alertes heptasyllabes, en 1660 sa « Relation de l'entrée de la reine », en 1661 son « ode » malherbienne « pour Madame » ? Production très bigarrée, et qui sent la commande : mais jusque dans les moindres pièces, le rythme encore est agréable. Voici, par exemple des sizains dont je vais vous donner lecture parce que vous ne les connaissez peut être pas. Ils sont presque inédits. Le manuscrit autographe de ces sizains était passé en vente publique vers 1895 ; depuis, il semblait perdu. Un jeune

savant américain, M. Philip A. Wordsworth, l'a retrouvé, il y a huit ans, dans les collections d'une librairie de New-York et en a publié un fac-similé. Ce n'est qu'un jeu, mais d'un joli tour : un riche financier, ami de Fouquet, M. du Gripon, venait de mourir en Normandie, laissant toute sa fortune à deux nièces de quinze ans, orphelines. En souvenir de l'oncle, Fouquet décide de faire venir auprès de lui ces deux filles pour les mettre à l'abri des coureurs de dot. Il avait chargé un de ses agents, Bressay, d'aller les chercher et de les ramener. C'est à Bressay que le poète s'adresse :

Vous qui menez les Gripon,
Dont l'œil a grippé, dit-on,
Tous les cœurs de Normandie,
Bressay, tenez-y la main,
Et gardez, sur votre vie,
Qu'on ne les grippe en chemin.

Orpheline de quinze ans
Et cent-mille écus présents,
Cela vaut bien qu'on y pense :
Et c'est, pour un jouvenceau
Du pays de sapience,
Un assez friand morceau.

Aussi, voit-on qu'un héros
A trouvé fort à propos
D'ôter ces jeunes merveilles
D'entre les mains des Normands,
Epargnant à leurs oreilles,
Tous les jours, cent faux serments.

Fouquet prend soin de leur sort,
Et, se souvenant encor,
Par sa bonté plus qu'humaine,
De l'oncle qu'il a chéri,
Il ôte aux nièces la peine
De se choisir un mari.

Mais il faut, en attendant,
Elire un tuteur prudent
Pour ces personnes peu fines,
Qui veille comme un Argus
A de pauvres orphelines
Ayant deux-cent mille écus.

Bien des poèmes de la « pension » ne valent ainsi que par la légereté et la grâce. Mais il en est un sur lequel je voudrais m'arrêter un moment, parce que, sous les dehors d'un badinage parfois assez libre, il laisse percer l'un des sentiments profonds de La Fontaine, un de ceux dont on retrouve l'expression tout au long de son œuvre. Il s'agit d'une épître en octosyllabes adressée à Fouquet : elle doit être contemporaine de l'épître à Pellisson où se trouvent mentionnés les termes du contrat, puisque La Fontaine y parle au présent de sa promesse de pensionner le surintendant :

Celui qui, plein d'affection,
Vous promet une pension
Bien payable et bien assinée
A tous les quartiers de l'année...

Nous sommes donc, semble-t-il, au milieu de 1659. Le poète a fait la route de Saint-Mandé où Fouquet réside encore. Quand il est entré dans la vaste antichambre tapissée de livres et pleine de ces curiosités à la recherche desquelles Fouquet envoyait des rabatteurs aux quatre coins du monde, l'huissier l'a prié d'attendre, et, au bout d'une heure, avec la même impassibilité, il lui a signifié que M. le surintendant était occupé et, pour ce jour-là, ne donnerait plus audience. Le poète est rentré chez lui, et, le soir même, il adresse à Fouquet une épître qui, par l'aisance, l'enjouement, la bonne grâce désinvolte, est vraiment digne de Marot. Il lui écrit, non pour se plaindre, mais pour le plaindre. « Moi, j'étais fort bien, assure-t-il, parmi tant de merveilles », et il rapporte les propos gaillards qu'il a tenus aux pseudo-pharaons figurés sur deux coffres de momies égyptiennes. J'étais fort bien, mais je pensais à vous, et je me sentais pris d'une grande pitié :

Le roi, l'Etat, votre patrie
Partagent toute votre vie.
Rien n'est pour vous, tout est pour eux.
Bon Dieu, que l'on est malheureux,
Quand on est si grand personnage !
Seigneur, vous êtes bon et sage,
Et je serais trop familier
Si je faisais le conseiller.
A jouir pourtant de vous-même
Vous auriez un plaisir extrême...

Comme si souvent chez La Fontaine, c'est quand il veut dire ce qui lui tient au cœur et quand il est le plus sérieux, qu'il affecte de plaisanter. Que les grands personnages soient souvent les plus légers des hommes parce que le rôle qu'ils jouent, à toute heure les distrait

d'eux-mêmes, que l'on ne puisse être à soi que dans la retraite, que seule elle nous permette de nous connaître, de nous juger, de nous amender, de prendre notre vie en main au lieu de la livrer aux fâcheux et au hasard, cette idée, si clairement exprimée dans notre épître, reparaîtra dix ans plus tard dans l'épisode du vieux pêcheur dont La Fontaine enrichit la légende de Psyché. Éparse à travers les *Fables*, elle trouvera son expression définitive dans la dernière de toutes. Deux ans avant sa mort, le poète rencontre des accents d'une solennité chez lui tout à fait exceptionnelle, pour formuler la leçon à la fois antique et chrétienne qui « sera le fin de ses ouvrages ». Et, de lui-même, le souvenir du pauvre Fouquet revient alors à sa mémoire :

> *Apprendre à se connaître est le premier des soins*
> *Qu'impose à tous mortels la Majesté suprême.*
> *Vous êtes-vous connus dans le monde habité ?*
> *L'on ne le peut qu'aux lieux pleins de tranquillité.*
> *Chercher ailleurs ce bien est une erreur extrême...*
> O vous dont le public emporte tous les soins,
> *Magistrats, princes et* ministres,
> Vous que doivent troubler mille accidents sinistres,
> Que le malheur abat, que le bonheur corrompt,
> Vous ne vous voyez point, *vous ne voyez personne...*

***

Publiant en 1671 trois fragments inédits du *Songe de Vaux*, La Fontaine déclare avoir entrepris cet ouvrage, « il y a environ douze ans », et il ajoute : « J'y consumai près de trois années ». Fouquet ayant été arrêté le 5 septembre 1661, le poème aurait donc été mis sur le chantier au début de 1659, environ le temps où furent fixés les termes de la pension poétique. Les jardins de Vaux venaient à peine d'être plantés ; mais, à la faveur d'un songe (d'où le titre), le poète croit les voir dans leur achèvement. Un mage, un druide, un écrin enchanté, une prophétie, des fées qui disputent de leur mérite et de leur pouvoir : nous voici assez près de l'*Astrée*, et aussi des pastorales dramatiques, des tragi-comédies qui étaient à la mode quand La Fontaine avait vingt ans. « Les longs ouvrages me font peur », dira-t-il. Il conviennent mal, en effet, à cette « inconstance », à cette « inquiétude » qui lui « sont si naturelles ». Il se gardera donc d'une composition suivie. Il a établi un plan très lâche, qui comporte bien des épisodes. C'est par quelques-uns de ces épisodes qu'il commence. Il devait les raccorder par la suite ; la chute du surintendant lui épargna cette peine. Il a publié lui-même quatre de ces fragments ; cinq autres figurent dans les *Œuvres diverses* de 1729 ; l'un d'eux, au moins, auquel il fait allusion dans son

« avertissement » de 1671, est perdu : il mettait en scène l'écureuil qui figurait dans les armes parlantes de Fouquet.

Une dizaine de fragments, en tout moins de quarante pages, en près de trois ans, ce n'est guère. La Fontaine n'a pas rimé avec beaucoup d'entrain sur ce thème ingrat et sans doute imposé. Pourtant, malgré bien des passages qui languissent, *le Songe* nous éclaire sur certains aspects de son génie et de son art : à ce titre, il est digne de notre attention. Comme les poèmes, c'est une œuvre « mixte » où règne la « diversité ». Le poète remettait à plus tard d'établir entre des morceaux disparates une apparence d'harmonie. Dans une note qui précède le 3e fragment publié en 1671, il souligne que les deux premiers étaient « sérieux » et que celui qu'on va lire est « galant ». La même opposition est marquée dans l'avertissement du recueil, mais à l'aide d'autres mots : « héroïque » au lieu de « sérieux », « lyrique » au lieu de « galant ». « Héroïque », nous l'avons vu, signifie : épique. Bien que la seule forme d'épopée jusqu'à laquelle La Fontaine va s'élever, soit le poème, qui est lui-même un genre moyen, le mot « héroïque » n'en est pas moins pour lui, comme pour Chapelain, l'équivalent de « sérieux », de « grave », de « relevé ». Le mot « galant » garde, au contraire, le sens qu'il a souvent, de : plaisant, divertissant, et s'oppose à « sérieux », mais il semble s'appliquer aussi, comme le mot « lyrique », à tout ce par quoi le poète cherche à plaire, à la « gaieté » telle qu'elle est définie dans la préface des premières *Fables*. Que l'adjectif « lyrique », si ambitieux parfois, ne nous trompe pas, en effet : ce qu'il désigne ici est de l'ordre du « simple » et du « ravalé ». Dans une lettre de 1667 Chapelain loue Le Tasse d'avoir prouvé par l'exemple que les langues vulgaires peuvent « soutenir la majesté de l'héroïque » et ne sont pas seulement « propres à la lyrique et à l'épique romanesque qui est un genre sans art ».

La Fontaine juge « galants » l'épisode du cygne et celui du saumon et de l'esturgeon. Il n'est question d'amour ni dans l'un ni dans l'autre, mais ils ont pour objet de récréer le lecteur par l'imprévu de la fiction, et de le faire sourire ; d'où les traits de satire qu'on y relève. L'esturgeon, maintenant prisonnier à Vaux dans un « carré d'eau », se souvient de la mer où il vivait libre et heureux :

Nous y trouvions en abondance
De quoi saoûler nos appétits.
Si les gros nous mangeaient, nous mangions les petits,
Ainsi que l'on fait en France.

La surprise que l'heptasyllabe donne à l'oreille, accentue la malice.

Dans le fragment du cygne, Lycidas oppose la générosité de Fouquet à l'avarice et à la mauvaise foi du roi Laomédon :

C'était un roi qui payait mal.
Il n'est pas le seul en l'histoire.

Dans la préface de *Psyché*, l'opposition du « galant » et de l'« héroïque » reparaîtra : « Mes personnages me demandaient quelque chose de galant ; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé ». Deux fois, dans cette préface, le mot « galant » est rapproché des mots « plaisanterie », « badineries ». La Fontaine dit bien qu'il a essayé de trouver, entre le ton du « roman » et celui du « poème », « un juste tempérament », « l'uniformité de style » étant « la règle la plus étroite que nous ayons » : manifestement l'unité lui tient moins au cœur que la diversité. Dans *Clymène*, ce dont il loue Horace, le meilleur de ses maîtres, c'est d'avoir fait ce qu'on lui reproche à lui-même, Mme de Sévigné, par exemple, qui raille « sa folie de vouloir chanter sur tous les tons ». Folie ? Marque certaine, au contraire, de l'instinct poétique. Apollon conseille à Polymnie de choisir « des tons un peu moins hauts » que Calliope, et il ajoute :

Horace en a de tous ; voyez ceux qui vous duisent.
J'aime fort les auteurs qui sur lui se conduisent.

* * *

Les fragments du *Songe* mettent donc en lumière certaines tendances profondes du génie de La Fontaine. Ils semblent contenir aussi des allusions à sa vie amoureuse ; mais, à cet égard, ils sont très difficiles à interpréter. « Vous ne chantez que moi » dira Cupidon à l'Acante de *Clymène*, qui a bien des traits de notre poète. Et, de fait, dans la partie de son œuvre qu'il semble avoir composée entre quarante et cinquante ans, les pièces ne manquent pas où l'inspiration amoureuse domine. Tandis que l'auteur des *Contes* développe sur un ton goguenard des lieux communs de morale gauloise, c'est une passion fervente et parfois désespérée qui s'exprime dans *le Songe*, dans *Clymène*, dans tels passages de *Psyché* et de l'*Adonis* de 1669, surtout dans les quatre *Elégies* publiées en 1671. Bien des femmes, réelles ou imaginaires, y sont désignées par des noms de Parnasse ; ceux qui reviennent avec le plus d'insistance sont ceux d'Aminte et de Clymène.

Aminte eût été l'héroïne du *Songe*. Sa beauté, sans doute, n'égale pas celle de Sylvie, c'est-à-dire de Mme Fouquet : La Fontaine, prudemment, ne manque aucune occasion de le rappeler. Mais c'est à elle que vont les vœux du poète. Peine perdue ! Aminte refuse de l'entendre et se dit ennemie de l'amour. L'*Adonis* imprimé lui est dédié : dans les vers d'hommage qui remplacent alors ceux qui s'adressaient au surintendant, La Fontaine fait allusion aux « tourments

infinis » qu'il a soufferts pour elle, et déplore qu'elle ne lui permette même pas de la chanter et de la peindre. L'*Élégie première* la range parmi les insensibles. Quant aux vers de *Psyché* où elle est nommée, ils devaient d'abord figurer dans le *Songe*. Les quatre amis qui sont venus passer la journée à Versailles, font un tour à l'Orangerie. Acante y reconnaît avec émotion les orangers que le roi a pris à Vaux. S'assurant alors qu'aucun indiscret ne l'écoute, il rappelle à ses amis les stances où il célébrait ces arbres dans son poème inachevé :

Sommes-nous, dit-il, en Provence ?
Quel amas d'arbres toujours verts
Triomphe ici de l'inclémence
Des Aquilons et des hivers ?

Jasmins dont un air doux s'exhale,
Fleurs que les vents n'ont pu ternir,
Aminte en blancheur vous égale,
Et vous m'en faites souvenir

Tel est le cycle d'Aminte. A celui de Clymène appartiennent la comédie qui porte son nom, publiée en 1671 dans la « troisième partie » des *Contes*, et les quatre *Élégies* qui paraissent la même année avec les *Fables nouvelles*. On ne sait au juste à quelle date ces œuvres ont été composées. Certains indices toutefois permettent de les situer à l'époque du Luxembourg. Mais voici bien un autre embarras ! Il est arrivé plus d'une fois à La Fontaine de donner le même nom de Parnasse à deux personnes différentes ; ici, en tout cas, il faut convenir que les deux Clymène, celle de la comédie et celle des *Élégies*, ne se ressemblent guère. La première, belle de province, poétesse sans doute puisque la Muse Erato l'appelle sa « meilleure amie », n'est cruelle que par coquetterie, et la pièce s'achève sur le « triomphe » d'Acante, dont les vœux sont comblés. Dans un épisode du *Songe*, Acante — toujours lui — découvrait, au matin, Aminte endormie sur « des plantes de violettes » ; il trouve ici Clymène « dans le lit ». Si la situation est pareille, l'accent est tout différent, passionné dans le *Songe*, gaillard dans la comédie. Pour la Clymène des *Elégies*, au contraire, nous ne pouvons l'imaginer, comme l'Élégie de l'*Art poétique*, qu'« en longs habits de deuil ». Désespérée d'avoir perdu celui qu'elle aimait, elle reste sourde aux plaintes du poète. Que peut celui-ci contre « un rival mort », contre « une ombre vaine » ? Ainsi, d'un côté, une précieuse, de l'autre, une Andromaque. Que conclure ?

Dans une étude restée inédite et qu'il avait bien voulu me communiquer peu avant sa mort, Jean Demeure, admirable déchiffreur d'énigmes, énumérait les raisons assez troublantes qu'on peut avoir de reconnaître dans Aminte, Louise de La Vallière. Agée d'à peine

dix-sept ans, elle semble bien avoir, involontairement peut-être, joué son rôle dans la disgrâce de Fouquet ; mais on ne saurait imaginer que La Fontaine ait levé les yeux sur elle. Est-ce pour le compte du surintendant qu'il l'a célébrée en vers ? En cela il n'aurait fait qu'imiter Ronsard ou Malherbe. Il y a beaucoup d'allégories et d'allusions mystérieuses dans ce qui nous reste du *Songe de Vaux*. M. Adam, de son côté, montre que Clymène ressemble assez à Mme de Villedieu, elle aussi provinciale, veuve et amie d'Erato puisqu'elle écrivait des vers d'amour. Je me rallierais volontiers à cette identification, si les deux Clymène de La Fontaine ne me semblaient très différentes l'une de l'autre.

Faut-il, d'ailleurs, chercher des noms ? Dans l'*avertissement* qui précède le « chapitre premier » du *Songe*, La Fontaine écrivait, peut-être pour brouiller les pistes : « Le lecteur, si bon lui semble, peut croire qu'Aminte... représente une personne particulière ; si bon lui semble, que c'est la beauté des femmes en général ; s'il lui plaît même, que c'est celle de toutes sortes d'objets. Ces trois explications sont libres. Ceux qui cherchent en tout du mystère, et qui veulent que cette sorte de poème ait un sens allégorique, ne manqueront pas de recourir aux deux dernières. Quant à moi, je ne trouverai pas mauvais qu'on s'imagine que cette Aminte est telle ou telle personne : cela rend la chose plus passionnée, et ne la rend pas moins héroïque ».

L'amour a certainement tenu une grande place dans la vie de notre poète. Mais, à l'en croire, il n'aurait, ou peu s'en faut, trouvé que des « cruelles ». Et lui-même, on en vient à douter s'il a jamais aimé, du moins au sens qu'il donne à ce verbe dans l'admirable méditation lyrique sur laquelle s'achève la fable *Les deux pigeons*. « J'ai quelquefois aimé », y déclare-t-il. « Quelquefois », entendez : une fois. Mais quand ? Il parle sans cesse, et jusque dans les *Élégies*, de son inconstance, de son « inquiétude » amoureuse :

On m'a pourvu d'un cœur peu content de lui-même,
Inquiet et fécond en nouvelles amours.
Il aime à s'engager, mais non pas pour toujours.

Il se plaint, en même temps, des tourments qu'il endure :

Amour, que t'ai-je fait ? Dis-moi quel est mon crime.
D'où vient que je te sers tous les jours de victime ?

Mais peut-on croire qu'Aminte et tant d'inhumaines dont il dresse la liste, l'aient fait vraiment souffrir, quand il s'écrie à propos de Clymène, dans la deuxième *Élégie* :

Si faut-il une fois *brûler d'un feu durable.*

Une fois ? Il n'avait donc pas aimé encore. Et dès 1671, il écrit à la duchesse de Bouillon :

> *Pour moi, le temps d'aimer est passé, je l'avoue.*

Peut-être est-il passé avant d'être venu. La Fontaine parlera, un jour, de son « humeur volage et qui ne saurait souffrir nul attachement »...

***

Je me suis laissé entraîner bien au delà de 1660. Mais c'est que, si le *Songe de Vaux* est une œuvre avortée, c'est aussi une œuvre pleine d'avenir. Il annonce *Psyché* qui sera, en un sens, un Songe de Versailles. Pour les jardins de Fouquet, encore « tout nouveau plantés », La Fontaine avait rêvé ce qu'ils seraient dans leur épanouissement : de même il décrira le parc de Versailles, non comme il l'a vu, mais tel que « dans deux ans on le pourra voir ». Dans *Psyché* ainsi que dans le *Songe*, nous l'avons déjà remarqué, il essaiera d'établir une délicate harmonie entre le vers et la prose qui y alternent, et entre des tons opposés, l'héroïque et le galant, dont il aime et respectera le contraste. Comme le *Songe* enfin, *Psyché* attestera chez ce poète réputé insouciant une application d'artisan et des scrupules presque excessifs. « Vous savez mon ignorance en matière d'architecture, et que je n'ai rien dit de Vaux que sur des mémoires », écrit-il à sa femme dans une lettre du *Voyage en Limousin*. Il se peut ; ces mémoires, en tout cas, il les a lus et les a suivis de près : d'où ces descriptions laborieuses qui sont la partie morte des deux œuvres, et auxquelles il attachait du prix, sans doute parce qu'elles lui avaient coûté beaucoup de peine : il en a fait figurer de longs extraits, à la suite des couplets sur les orangers, dans le recueil janséniste de *Poésies diverses* qu'il a dédié à Conti. Trois vers, consacrés dans le *Songe* à la grotte de Neptune, seront appliqués dans *Psyché* à la grotte de Téthys.

D'autres passages du *Songe* annoncent les *Contes* et les *Fables*. Faut-il prendre à la lettre ce propos de Brienne, bien placé pour être informé, mais dont le timbre est plus qu' « un peu fêlé » : « La Fontaine... Il faisait des contes pour M. Fouquet » ? En tout cas, si l'aventure d'un saumon et d'un esturgeon et celle du cygne manquent de verve, elles attestent déjà une rare aisance dans l'emploi des vers irréguliers ; et le récit des *Amours de Mars et de Vénus*, conte et fable à la fois, est conduit d'un bout à l'autre avec beaucoup de souplesse et d'esprit.

Que La Fontaine soit, dès le temps de Vaux, un admirable artisan du vers français, ceux-là le savent qui, sans se laisser rebuter par l'artifice du sujet, par l'écrin enchanté et le sage Zirzimir, se contentent

de chercher, à travers ces fragments, des échappées de poésie. Voici la Nuit, peinte par Le Brun sur l'un des plafonds du château : cette divinité

Par de calmes vapeurs mollement soutenue,
La tête sur son bras, et son bras sur la nue,
Laisse tomber des fleurs et ne les répand pas...
Qu'elle est belle à mes yeux, cette Nuit endormie !

Et voici l'apparition de l'Aurore, en grand arroi :

Sur le sommet des monts l'ombre s'éclaircissait ;
Aux portes du matin la clarté paraissait ;
De sa robe d'hymen l'Aurore était vêtue :
Jamais telle à Céphale elle n'est apparue...

(Quand l'Aurore, épouse du vieux Tithon, allait voir le beau Céphale, elle se gardait bien, en effet, de revêtir cette robe d'apparat).

Je voyais sur son char éclater les rubis,
Sur son teint le cinabre, et l'or sur ses habits.
D'un vase de vermeil elle épanchait des roses...

Mais le poète qui, dans son épître au duc de Bouillon, dira avoir « dès l'enfance » vécu parmi les Muses et préférer « à la pompe des villes » leurs « antres cois », leurs « chants simples et doux », comment les reconnaîtrait-il telles que le même Le Brun les a peintes, somptueusement drapées, aux angles d'une voûte à l'italienne, dans un salon surdoré ?

Quoi ? je vous trouve ici, mes divines maîtresses ?
De vos monts écartés vous cessez d'être hôtesses.
Quel charme ont eu pour vous les lambris que je vois ?
Vous aimiez, disait-on, le silence des bois ;
Qui vous a fait quitter cette humeur solitaire ?
D'où vient que les palais commencent à vous plaire ?
J'avais beau vous chercher sur les bords d'un ruisseau.
Mais quelle fête cause un luxe si nouveau ?
Pourquoi vous vêtez-vous de robes éclatantes ?
Muses, qu'avez-vous fait de ces jupes volantes
Avec quoi dans les bois, sans jamais vous lasser,
Parmi la cour de Faune on vous voyait danser ?

Et je voudrais, après ces vers d'une harmonie parfaite, vous citer une phrase de prose. Quatre fées, l'Architecture, Palatiane, La Peinture, Apellanire, l'Intendante du jardinage, Hortésie, et la Poésie, Calliopée, concourent pour le fameux écrin. Les deux premières ont

déjà vanté leurs mérites. Voici le tour de la fée des jardins. Il y a du mystère, il me semble, dans la phrase que je vais lire : fortement charpentée, à la mode classique, elle pourrait nous sembler lourde et traînante, et j'en connais peu, pour ma part, dont le mouvement ait autant de grâce : « Hortésie, dont le tour était venu, approcha des juges, mais avec un abord si doux qu'auparavant qu'elle ouvrît la bouche, ils demeurèrent plus d'à demi persuadés, et ils eurent beaucoup de peine à ne pas se laisser corrompre aux charmes mêmes de son silence ».

* * *

Dans son « avertissement » de 1671, après avoir parlé des trois années qu'il a consacrées au *Songe*, La Fontaine ajoute : « Il est depuis arrivé des choses qui m'ont empêché de continuer ». Le 5 septembre 1661, au lendemain de cette fête magnifique que La Fontaine a longuement décrite dans une lettre à Maucroix et par laquelle le ministre avait naïvement pensé éblouir Louis XIV, Fouquet était arrêté à Nantes. Avec lui, La Fontaine perdait tout. Les deux ou trois années qui suivent cette chute, sont les plus sombres qu'il ait vécues. Vers qui pourrait-il se tourner ? Pellisson a été arrêté, lui aussi. Maucroix est à Rome, où le surintendant l'avait envoyé en mission. Jannart est tout absorbé par le soin que Mme Fouquet lui a confié de travailler à la défense de son mari...

Dans ce premier désarroi, vers la fin de septembre, La Fontaine tombe gravement malade, victime sans doute de cette « fièvre archimaline » qui sévit alors à Paris et que mentionne la *Muse historique*. La lettre que Racine lui écrit d'Uzès, le 11 novembre, nous apprend que les deux poètes avaient été en danger en même temps.

Dès qu'il put voyager, La Fontaine, maintenant sans ressources, se hâta de revenir à Château-Thierry. C'est là, semble-t-il, qu'il apprit les poursuites qu'un traitant dirigeait contre lui pour usurpation de noblesse : il s'était laissé donner indûment, dans deux ou trois actes officiels, le titre d'écuyer. De telles pratiques étaient courantes. Le traitant eût certainement fermé les yeux, si Fouquet était resté au pouvoir. La Fontaine s'explique d'ailleurs sur l'accusation dont il est l'objet, dans l'épître à la fois enjouée et touchante qu'il adresse, l'année suivante, au duc de Bouillon : J'ai toujours payé la taille, observe-t-il, et n'ai jamais voulu passer pour gentilhomme. On n'a pu produire contre moi

Que deux contrats, si chétifs que rien plus,
Signés de moi, mais sans les avoir lus.
Et lisez-vous tout ce qu'on vous apporte ?
J'aurais signé ma mort de même sorte.

Il est vrai qu'ayant perdu un protecteur, La Fontaine retrouvait une protectrice, un peu follette et même aventureuse, mais fine, d'esprit vif et qui lui montrera toujours beaucoup d'amitié, Marie-Anne Mancini, devenue duchesse de Bouillon le 20 avril 1662, par son mariage avec le seigneur de Château-Thierry. Quel âge a la nouvelle petite duchesse ? 14 ans ? 16 ans ? Elle s'est toujours appliquée à cacher la date de sa naissance. La Fontaine fut presque certainement condamné à une forte amende, et on ne voit pas comment il eût pu la payer. On suppose qu'à la requête de Marie-Anne, le duc l'a payée lui-même, ou s'est entremis en faveur du poète auprès de Colbert.

* * *

L'influence de Vaux a-t-elle été favorable ou non au développement du génie poétique de La Fontaine ? Question souvent posée : avant de tenter d'y répondre, peut-être est-il utile de faire deux remarques.

La première, c'est que notre poète n'a jamais été, même si l'on donne à ce mot le sens très large qu'il avait de son temps, un « domestique » de Fouquet. Il n'a jamais été chargé d'aucune mission par lui et n'a jamais tenu d'emploi dans sa maison : il est resté bien plus indépendant à son égard que Pellisson ou que Maucroix, par exemple. Entre Fouquet et lui il y avait contrat : l'un s'acquittait en vers, l'autre, en espèces. Rien de plus. La Fontaine a pu faire de courts séjours à Saint-Mandé et à Vaux ; il n'y a jamais résidé. Quand il n'est pas à Château-Thierry, il loge à Paris, avec sa femme, dans la maison de Jannart, d'abord quai des Augustins, puis, à partir de 1659 ou de 1660, de l'autre côté de la Seine, quai des Orfèvres, dans l'enclos du Palais. Le 15 avril 1661, deux jours avant l'arrestation de Fouquet, c'est dans cette maison qu'il appose sa signature au bas d'une pièce notariée. D'autres documents analogues établissent qu'il y séjournera encore en 1668, 1669, 1671.

La seconde remarque qu'il convient de faire, à mon sens, toutes les fois que l'on essaie de déterminer les influences que La Fontaine a pu subir, c'est qu'il était, en fait, réfractaire à toute influence. Souple et docile en apparence, mais très secret, très jaloux de son indépendance, très attentif, selon l'expression de Montaigne, à « ménager sa volonté ». « Attaché ! dit le loup » : lui non plus ne peut supporter aucune chaîne. Il saura s'arranger pour n'être jamais l'homme d'un parti, d'une coterie. A Paris, durant cette période où il semble au service de Fouquet, nous le voyons dans des compagnies bien étrangères ou même hostiles à la cour de Vaux. Par exemple, après la mort de Guillaume Colletet, en février 1659, il montre grand intérêt à sa jeune veuve ; il lui adresse des vers galants, puis, sans doute rebuté, d'aigres épigrammes. Chez elle il retrouvait Charpentier et a pu ren-

contrer Gilles Boileau, sourdement hostile à Fouquet, aux financiers et à leurs flagorneurs. Pendant l'été de 1661, il voit « tous les jours » le petit Racine, sans doute au quartier de Sainte-Geneviève. Il y a là de joyeux compagnons, dont La Fontaine, avec sa quarantaine bien sonnée, doit être le doyen, et Racine, plus jeune de 18 ans, le benjamin : hier encore, il était à Port-Royal ; demain il sera à Uzès, candidat à un bénéfice ecclésiastique et s'appliquant à la sagesse : « Voyez-vous ? écrira t-il à notre poète, il faut être régulier avec les réguliers, comme j'ai été loup avec vous et avec les autres loups vos compères ».

Les vers à Claudine Colletet suffiraient à prouver que La Fontaine en prend à son aise avec le serment qu'il a prêté de ne plus rimer que pour Fouquet. Mais à Château Thierry, où ses charges le rappellent à intervalles réguliers, il se sent plus libre encore. Des lettres et papiers d'affaires qui portent sa signature, attestent qu'il s'y trouve en février et mai 1659, en janvier et mai 1660. C'est en 1660, sans doute au Carnaval, qu'il y fait jouer par quelques amis amateurs ce « ballet » intitulé *les Rieurs du beau Richard* dont Monmerqué en 1825 a découvert une copie parmi des papiers provenant de chez des Réaux. Il l'a confiée à Walckenaer qui l'a reproduite très inexactement dans une édition des œuvres de La Fontaine en 1827. J'ai pu récemment, dans une collection privée, consulter cette copie que je recherchais depuis quarante ans. Lorsqu'elle aura fait l'objet d'une publication fidèle, on verra combien le style de La Fontaine y a de verdeur, et sa versification de souplesse et d'esprit. Voilà, en tout cas, une pièce qui appartient à la période de Vaux et qui, pour le ton et l'inspiration, est aussi différente que possible de ce qu'on admirait à la cour du surintendant...

Ce qui prouve bien l'indépendance de La Fontaine à l'égard de Fouquet, c'est qu'à la chute de celui-ci, et malgré la courageuse fidélité qu'il lui témoigne, dans le concert d'outrages qui éclate contre ceux qui avaient eu part à ses faveurs, on ne peut relever aucune attaque contre lui. Chapelain maudit « les Scarron, les Pellisson, les Sapho (Madeleine de Scudéry) et toute la canaille intéressée », mais il ne souffle mot de La Fontaine, et, quelques années plus tard, il fera un vif éloge de ses *Contes*. Conrart, Furetière, très hostiles au surintendant et au parti des financiers, donnent à notre poète des marques d'amitié. Despréaux, qui, sans rien publier encore, commence à marcher sur les traces de Gilles et qui, dans les premières versions de ses satires et dans ses épigrammes, attaque Fouquet et ses courtisans, en particulier Pellisson et Maucroix, s'abstient, lui aussi, à cette époque du moins, de toute allusion malveillante contre La Fontaine.

Ces deux remarques nous amènent à penser qu'en tout état de cause, l'influence de Vaux n'a pas dû être bien profonde sur notre poète. Il n'en est pas moins très probable, d'une part, que l'obligation de payer

pension poétique aurait fini par lui paraître insupportable et qu'il aurait bien su trouver quelque moyen de s'en dégager, d'autre part que son passage à Vaux lui a tout de même, à certains égards, été profitable.

Oui, je crois qu'il aurait senti à la longue et que peut-être, vers 1660, il sentait déjà un certain désaccord entre ce « naturel » qui lui semblait la qualité suprême de la poésie, et cette recherche de l'esprit qui était en honneur dans les salons de Mme Fouquet et de son amie Mme du Plessis-Bellière. Il faut l'en croire, lorsqu'il dit ne pas reconnaître ses Muses depuis qu'elles ont quitté leurs « antres cois » et qu'elles hantent les palais. Je songe aussi à une réplique de *Clymène*, bien digne d'attention. Invitée à improviser un dizain sur la maîtresse d'Acante, Erato cherche à se dérober ; Polymnie lui reproche de faire « bien des façons pour une bagatelle ». « C'est qu'elle est de commande », répond Erato. La Fontaine avait dû se lasser de rimer, en temps limité, sur des sujets imposés, dans un style imposé. On dira qu'il l'a fait toute sa vie. C'est vrai, mais il est vrai aussi que cela ne lui a guère réussi. La boutade qu'on prête à Valéry en faveur des vers de commande, ne s'applique pas à lui. Tant de pièces dont on sent trop que le prix avait été fixé d'avance, ne sont certainement pas, malgré bien des traits agréables, la meilleure partie de son œuvre.

Quant aux avantages qu'il a pu tirer des années de Vaux, ils sont surtout d'ordre extérieur. Il s'y est fait des relations utiles ; il y a même noué de solides amitiés, avec Charles Perrault, par exemple, et avec Saint-Evremond. Celui-ci, de onze ans son aîné, partira dès 1661 pour l'Angleterre ; trente ans plus tard, ils échangeront encore de longues lettres ; de tous ses contemporains, Saint-Evremond est sans doute celui dont la pensée est le plus près de la sienne. C'est parce qu'il est de la cour de Fouquet que La Fontaine est admis à l'hôtel de Nevers où fréquentent tous les familiers de Vaux : le salon de la comtesse de Guénégaud est fouquettiste et janséniste à la fois, ce qui est rare, Fouquet s'étant toujours montré favorable aux Jésuites. C'est vraisemblablement par l'entremise de la jolie comtesse que, dès 1665 (l'année où commencent à paraître les *Contes !*), notre poète entrera en rapport avec Port-Royal. A l'hôtel de Nevers on a dû accueillir avec une admiration émue son *Élégie* aux nymphes de Vaux, dont des copies commencent à circuler dès 1662. Dans le recueil janséniste de 1671, il a placé, à la fin du dernier tome, quelques pièces de lui : c'est là que, pour la première fois, l'*Élégie* paraît signée de son nom, celui de Fouquet étant aussi imprimé en toutes lettres.

Comme poète, même si l'on estime que, dans un milieu où le « trop d'esprit » demeurait en honneur, il courait le risque de se « gâter », on doit admettre aussi que, pour plaire à ces auditeurs exigeants,

il a dû s'efforcer de donner à ses vers plus de grâce et d'harmonie : ainsi a-t-il acquis ce *molle* et ce *facetum* que lui reconnaîtra bientôt l'auteur de la *Dissertation sur Joconde*.

***

J'ai essayé non de camper en pied La Fontaine tel qu'il pouvait être vers 1660 (comment fixer un modèle si changeant et toujours en mouvement ?), mais de saisir au passage quelques aspects, quelques traits de son caractère, de sa sensibilité, de son génie poétique. Peut-être me fera-t-on observer que ce que nous commémorons aujourd'hui, plus que La Fontaine, c'est l'année 1660, et que, j'aurais dû, dans cette causerie, donner la première place non au poète, mais à cette date et à tout ce qu'elle représente. Permettez-moi ici un retour sur moi-même. Écolier, étudiant, j'ai appris que les plus grands classiques français formaient une école, et que cette école s'appelait l'École de 1660. Quelques années à peine avaient passé, l'École de 1660 n'existait plus ; demain peut-être, sous une autre forme, renaîtra-t-elle. Je fais le compte parfois de ces théories, de ces systèmes que, dans le seul domaine de l'histoire littéraire, j'ai vu s'édifier, s'imposer, puis, brusquement s'écrouler... Pour ce qui est de La Fontaine, en tout cas, un point paraît hors de doute : on ne trouve nulle trace vers 1660 d'une école dont Molière, Boileau, Racine et lui eussent été les chefs de file. Le 17 aout 1661, il applaudit à Vaux les *Fâcheux* et, au sujet de cette comédie, il adresse à Maucroix les vers célèbres où il loue Molière, peintre de la nature, d'éviter la scurrilité et la bouffonnerie. Mais ces vers, que prouvent-ils ? Que La Fontaine, comme tous ses contemporains, adhère aux principes fondamentaux de la doctrine classique, telle qu'elle a été fixée par les commentateurs d'Aristote dans la première moitié du siècle et, pour ce qui est du théâtre, par d'Aubignac en 1657. Rien ne permet de penser que La Fontaine ait eu avec Molière des relations personnelles. Avec Racine il a pris part, nous l'avons vu, en 1661, à quelques joyeuses parties. Il y avait là, comme le lui écrira Racine, « les autres loups, vos compères ». Tous ces loups devaient se soucier assez peu de réformer la poésie française. Quant à Boileau, La Fontaine et lui ne se rencontreront que vers 1663. Je ne saurais m'engager ici dans une enquête qui serait longue et délicate. Mais, parmi les raisons que l'on donne d'ordinaire pour prouver que les deux poètes étaient liés d'étroite amitié, ou que Boileau a rendu de bonne heure hommage au génie de La Fontaine, ou qu'il a été son Mentor, il n'en est pas une, je dois le dire, qui me semble résister à l'examen. Selon toute vraisemblance, la *Dissertation sur Joconde* est, pour l'essentiel, non de Despréaux, mais de son frère Gilles. Sur les principes généraux de la poétique, La Fontaine et Boileau s'accordent

comme tous leurs contemporains, mais, dès qu'ils se trouvent en face d'un problème particulier, celui de la fable, par exemple, ils entrent en conflit.

Ainsi, d'une part, la doctrine classique a été fixée bien avant 1660. D'autre part, si La Fontaine entretiendra, jusqu'à sa mort, avec Boileau et Racine des relations d'ailleurs capricieuses, jamais, même lorsqu'ils auront une commune protectrice, Mme de Montespan, ils ne formeront à eux trois une école. N'y a-t-il donc rien qui apparente ceux qu'on appelait autrefois les « quatre amis » ? Je crois qu'en histoire littéraire, les idées reçues, même les plus fausses, contiennent toujours une âme de vérité. Raymond Naves a écrit cette phrase, à mon sens admirable : « Le classicisme français n'est ni le résultat d'une doctrine, ni l'œuvre d'une coterie, c'est l'expression d'un goût ». Ce goût, qui commence à formuler ses exigences vers le temps où Louis XIV prend personnellement possession du pouvoir, ne se laisse pas aisément définir ; il ignore les règles et ne s'inquiète pas des contradictions. Accueillant, ou peu s'en faut, à tout ce que la doctrine condamne, épris à la fois de naturel et de pompe, de clarté et de subtilité, d'excès et de mesure, de variété et d'unité, il se plaît au mélange des tons et des genres, pourvu qu'un art délicat sache les mettre en harmonie. Répondre à ce goût, plaire à la Cour et à la ville, c'est l'unique ambition des poètes classiques. Sans doute, après coup, sauront-ils démontrer aux doctes que leurs œuvres sont irréprochables au regard des règles, mais ce n'est pas pour les doctes qu'ils écrivent.

A ce goût, celui de La Fontaine s'accordait naturellement. La diversité même de son génie, manifeste dès le temps de Vaux, le prédisposait à devenir l'un des poètes fêtés du nouveau règne... Mais il est naïf de prophétiser après coup. Supposons que La Fontaine n'ait pas survécu à cette grave maladie dont il fut atteint à l'automne de 1661, et que nous ne possédions de son œuvre que le premier *Adonis* et des fragments du *Songe de Vaux*. Soupçonnerions-nous seulement de quoi ce poète, qui avait déjà dépassé le milieu du chemin de sa vie, était encore capable ? Soupçonnerions-nous qu'à son insu peut-être, il portait en lui le monde des *Fables* ? Ce que nous constatons du dehors en histoire littéraire ne nous permet de rien prévoir, et la rigueur de nos enquêtes ne nous met pas à l'abri de surprises merveilleuses.

Pierre Clarac.

CORNEILLE EN 1660

Ce n'est pas la seule opportunité des dates et le fait que trois siècles se sont écoulés depuis 1660 qui engage à choisir cette année pour tracer un portrait de Corneille et pratiquer une coupe à travers la vie théâtrale contemporaine. 1660 manque bien un tournant : dans l'histoire de Corneille, qui se rengage décidément dans la carrière dramatique, après une retraite moins longue et moins profonde au reste qu'on ne l'a dit. Dans l'histoire du siècle : la période fastueuse du règne de Louis XIV s'annonce avec les fêtes qui marquent son mariage et la paix entre la France et l'Espagne ; d'autre part le mécénat du surintendant Foucquet préfigure et en même temps rend nécessaire le système des gratifications royales aux gens de lettres, écrivains ou savants. Le dirigisme littéraire et artistique, qui marquera si profondément la seconde moitié du XVIIe, ne sera instauré officiellement qu'en 1663, mais dès 1660 il se prépare.

Notre plan sera très simple. Nous tâcherons d'abord de présenter le personnage ; ensuite nous essayerons de le voir vivre pendant cette année 1660.



Corneille est alors un homme de cinquante-quatre ans. Deux portraits de lui ont été faits vers cette époque. Le portrait possédé par M. Bornecque a été reproduit dans le *Manuel des Études Littéraires Françaises* de Castex et Surer. Je n'ose pas trop m'en servir : il est mal daté ; je le placerais volontiers vers 1650-1656 au moment où le poète traduit l'*Imitation de Jésus-Christ.* Il représente un homme encore jeune, aux traits fermes. — un autre portrait a été dessiné par Paillet (1663) et gravé par Vallet pour l'édition de 1664 du *Théâtre* —. Corneille porte alors la petite calotte austère des gens d'étude ; elle pourrait bien couvrir ses cheveux raréfiés. La différence entre ce Corneille de 1663 et celui qu'avait vu vingt ans plus tôt le graveur Michel Lasne est grande. Vers 1641, tout le monde se donnait l'air mousquetaire, même les bourgeois les plus pacifiques : moustache conquérante ; petite touffe de barbe à la lèvre inférieure, la mouche. En 1640, l'auteur du *Cid* a l'air mousquetaire, comme tout le monde. En 1663, la moustache est devenue plus discrète, la mouche a disparu. Au bas du visage surtout, aux commissures des lèvres, les rides se sont creusées. Les chairs se sont boursouflées ; il fait très vieux et de fait,

à une époque où l'âge moyen ne devait guère dépasser vingt-trois ou vingt-quatre ans, un homme était très vieux, passé la cinquantaine. Le regard était lucide dans le portrait de Michel Lasne. Maintenant il est lourd. Faut-il conclure à la myopie du second portraitiste, qui n'a pas sû voir l'âme ? Peut-être. Je penserais plutôt que c'était l'âme qui transparaissait moins, le regard qui se tournait vers l'intérieur.

Nous savons assez bien qui est Corneille en son particulier. On lui connaît sept enfants vivants : le plus jeune a deux ou trois ans ; l'aînée sera mariée en 1661 à un gentilhomme normand d'ancienne noblesse ; non sans que la belle famille, très hostile à cette mésalliance de la gentilhommerie authentique avec une noblesse toute fraîche, ait élevé des difficultés fort humiliantes pour le poète. Il faut rappeler cet incident d'abord pour signaler qu'un des rares inédits trouvé depuis un siècle est une lettre de Corneille au futur beau-père de sa fille ; lettre courtoise, mais ferme, habile par sa fermeté même et qui mérite d'être lue. Il faut rappeler cet incident aussi parce qu'il situe Corneille à sa place exacte dans la hiérarchie sociale, alors si précise. Dans cette occasion, comme toujours lorsqu'il faut tenir son rang, Corneille, noble depuis moins de vingt-cinq ans, signe « escuyer, seigneur d'Hauville ». En fait, il reste un bourgeois.

Bourgeois, il l'est encore par son mode de vie : il a maison de ville, la maison de la rue de la Pie à Rouen ; maison des champs : à Petit-Couronne, en pleine campagne, près de la Seine, une belle maison à colombages, rustique et spacieuse à la fois, à l'aise au milieu de son clos ; ce que les Normands appellent toujours une « cour-masure ».

Ses revenus sont confortables : sept ou huit millions peut-être de notre monnaie ; vingt hectares au moins de patrimoine ; cinquante hectares restent indivis avec le ménage de son frère Thomas. Il gère ses biens avec rigueur ; et son patrimoine littéraire avec une exactitude égale. Cette entente de ses intérêts financiers fait à la fois l'admiration et le scandale de ses contemporains. « C'est un grand avare », dit Tallemant des Réaux. Au vrai, Tallemant pouvait plus aisément se permettre d'être désintéressé : ses ancêtres banquiers lui avaient conquis l'indépendance. Son indépendance, Corneille la doit surtout à lui-même et il y tient.

N'oublions pas trop notre propos et venons en à la littérature, et au théâtre en particulier. Pour mesurer la place de Corneille dans le monde du théâtre, nous avons des moyens divers, qui nous donneront, sinon des chiffres exacts, du moins des ordres de grandeur : essayons de voir quelle place il tient à la scène, et en librairie.

Je propose une définition de la pièce « classique » ; définition horriblement matérialiste : la « pièce classique », c'est celle que monte une troupe qui a un cap difficile à passer ; c'est la pièce — bouée de

sauvetage. A ce compte sur les vingt-deux pièces que compte alors le théâtre de Corneille, une dizaine déjà sont classiques. Molière joue beaucoup de Corneille durant son année d'installation à Paris, qui est difficile. L'Hôtel de Bourgogne joue du Corneille ; le Marais de même, et pareillement les troupes qui parcourent la province et l'étranger. Je penserais qu'à lui seul Corneille fournit la moitié du répertoire.

A combien de milles — milles authentiques ou milles arrondis — ont été tirées les pièces de Corneille, nul ne le saura jamais. Au moins pouvons nous suivre les éditions. En 1644, — depuis quinze ans il écrit pour le théâtre — il rassemble ses pièces en recueil pour la première fois. En 1648, en 1654 d'autres éditions du théâtre paraissent. En 1660, — Corneille a derrière lui trente et un ans de métier — est publiée l'édition en trois volumes in-8° dont nous aurons à reparler. En 1664 sort l'édition en deux volumes in-folio ; édition pour bibliophiles. Corneille est un des rares écrivains du XVIIe s. à avoir connu les honneurs de l'in-folio. Notons encore qu'une multitude de contrefaçons de ses œuvres a été faite. Son œuvre, aussi bien son *Théâtre* que la traduction de l'*Imitation*, a été un des grands succès de librairie du siècle, le plus grand peut-être.

Mais il est une preuve du succès plus authentique sans doute encore que le nombre des représentations ou des éditions, c'est l'agitation des ennemis et les manifestations des amis.

Les ennemis ? Le temps des grandes querelles littéraires n'est pas encore arrivé : Corneille va jouir pendant deux ou trois ans encore d'une hégémonie littéraire peu contestée. Déjà pourtant les hostilités se préparent : nous le verrons lorsque nous aurons à évoquer l'abbé d'Aubignac et Molière.

Les amis ? Les hommages de confrères écrivains ne manquent pas à Corneille. Surtout ne lui manquent pas les admirations féminines, et cette année 1660 voit le vieux poète très engagé dans les jeux de l'amour et de la gloire. En août 1660 en effet sort des presses la cinquième partie du *Recueil Sercy*. Sercy était un libraire avisé : il avait compris quelle curiosité poussait le public vers la littérature mondaine et galante : Paris, après la Fronde et ses misères, se détendait et s'amusait. Sercy recueille donc les petites pièces qui courent les salons et il les imprime : la copie était gratuite, la vente assurée, le snobisme aidant. C'était une spéculation admirable. Au *Recueil Sercy* de 1660, la contribution de Corneille est large. Des vers galants sont adressés à des dames, connues ou non identifiées, à une Calixte qui est d'un trop haut rang pour que le poète puisse rien espérer de ses assiduités ; à une Aminte, coquette prude qui reçoit le poète, lui écrit, mais veut le réduire à « l'union d'esprit », c'est-à-dire à l'amour platonique.

Dans ce même *Recueil Sercy* se rencontre le reflet d'une aventure que nous connaissons bien par ailleurs, grâce à une lettre adressée à Mlle de Scudéry. A Rouen vivait une précieuse, Arpasie, qui avait des attaches avec le groupe du Tendre, réuni autour de Mlle de Scudéry et Pellisson : disons qu'elle était comme la correspondante des précieuses à Rouen. Elle s'appelait la présidente de Martigny. La présidente a conté à Mlle de Scudéry une aventure arrivée en 1659 dans un salon rouennais : peut-être en était-elle l'héroïne. Dans un « accès d'estime » une dame avait baisé la main gauche de Corneille. Le poète en réponse composa deux épigrammes. L'une demandait laquelle de ses deux mains était la plus glorieuse :

La droite a mis au jour un million de vers ;
Mais votre belle bouche a daigné baiser l'autre.

Dans la seconde le poète se posait un cas de conscience : devait-il garder le baiser reçu ? Devait-il le rendre ? Le rendre ? C'était dangereux ; c'était doubler les chaînes qui tenaient son âme prisonnière. Courons-y toutefois :

Une prison si belle est trop digne d'envie.

L'aventure est amusante en soi ; avec des aspects attendrissants et de l'humour. Mais aussi, par les sentiments et par le langage qui les exprime, par les personnages mis en cause et par la publicité qui est faite à l'incident, elle rappelle opportunément deux choses : que 1660 est une des grandes années de la préciosité ; qu'il existe un problème de la préciosité cornélienne.

En effet, de 1655 à 1658 a paru *La Prétieuse* de l'abbé de Pure ; ouvrage étonnant, et à bien des égards mystérieux ; il accorde à Corneille les plus grands éloges, et donne tout un commentaire de la situation de Pauline et de Sévère dans *Polyeucte*. De cet ouvrage date une liaison très amicale entre Corneille et l'abbé de Pure. Vers la même époque (1654-1661) paraît la *Clélie* de Mlle de Scudéry. A la fin de 1659, se jouent les *Précieuses Ridicules*. En 1660, Somaize donne son premier *Dictionnaire des Précieuses* d'importance médiocre ; mais en 1661, il va revenir à la charge avec son deuxième *Dictionnaire* beaucoup plus intéressant. On y trouve beaucoup de politesses à Corneille ; politesses intéressées : il s'agit de flatter l'écrivain bien en cour auprès du duc de Guise, qui fait figure de mécène. On y trouve aussi un grand effort pour établir que la pièce d'*Œdipe* est écrite dans le style précieux à la mode.

Ainsi par l'abbé de Pure, par Somaize, par le *Recueil Sercy* également est posé le problème de la préciosité cornélienne. Au vrai, ce

problème est à reprendre tout entier. Il ne saurait être question de le faire ici. Au moins faut-il dire qu'il se pose le plus nettement à ce moment précis de son existence : la mode précieuse n'est pas sans avoir laissé des traces dans son œuvre et d'autre part une aventure qui a compté dans sa vie sentimentale se trouve marquée par la préciosité.

En effet, dans le *Recueil Sercy*, tout un cycle de pièces conte les amours de Corneille et de Marquise. Marquise-Thérèse de Gorle était une comédienne : en puissance de mari à la vérité ; mais du Parc, son mari, n'était pas de ceux qui gardent leur femme comme des dogues. Corneille a connu Marquise lorsque la troupe de Molière, dont elle faisait partie, séjournait à Rouen (été 1658). Elle avait vingt cinq ans. Le poète lui dit son amour dans des pièces qui traitent deux thèmes. Le fier thème ronsardien : tout vieux qu'il est, le poète mérite qu'une belle fasse cas de lui

Car vous aimez la gloire et vous savez qu'un roi
Ne vous en peut jamais assurer tant que moi.

D'autre fois au contraire le vieil homme s'attriste, conscient qu'à son âge on ne saurait plus faire de si jeunes conquêtes ; alors il la repousse, de crainte d'être repoussé :

Vos beaux yeux sur ma franchise
N'adressent pas bien leurs coups :
Tête chauve et barbe grise
Ne sont pas viande pour vous.
Quand j'aurais l'heur de vous plaire,
Ce serait perdre du temps :
Iris que pourriez vous faire
D'un galant de cinquante ans.

Il a arrondi le chiffre de ses ans, à la dizaine inférieure.

Il paraît bien que Marquise est restée cruelle. Elle devait l'être moins pour un soupirant moins ridé, pour Racine ; puis elle mourut, jeune encore, en 1668.

De ces amours de Corneille pour Marquise, le bilan vaut d'être fait. Sans doute y eut il du côté de Marquise beaucoup de coquetterie : le soupirant était de qualité. Du côté de Corneille il y eut sans doute d'abord écorchure d'amour-propre, et puis de quoi sentir amèrement la fuite des jours. Comme La Fontaine il s'est demandé : « ai-je passé le temps d'aimer ? » L'écorchure d'amour-propre est devenue blessure au cœur : blessure assez bénigne pour s'accommoder d'être montrée, blessure assez durable pour que les pièces à Marquise s'égrènent sur un temps assez long ; blessure que bientôt vint infecter la jalousie : Marquise était courtisée, et se laissait courtiser, et même par Thomas Corneille.

Pierre Corneille venait de rencontrer le démon de midi. Mais quand on a rencontré le démon, que faire d'autre que l'exorciser ? Dans les *Discours*, dont nous parlerons tout à l'heure, Corneille se demande, après Aristote, comment la poésie dramatique arrive à calmer les passions ; en termes de métier : comment elle procède à la purgation des passions. Pour l'instant, il lui faut se délivrer de cette passion pour Marquise. Il le fait en poète : il transmute en littérature ce qui était mouvements tumultueux du cœur et de l'esprit. Il a eu conscience d'opérer cette transmutation, de procéder à cette sublimation ; il l'a dit, à la fin d'un long adieu à Marquise :

Ainsi parla Cléandre et ses maux se passèrent,
Son feu s'évanouit, ses déplaisirs cessèrent ;
Il vécut sans la dame et vécut sans ennui,
Comme la dame ailleurs se divertit sans lui :
Heureux en son amour, si l'ardeur qui l'anime
N'en conçoit les tourments que pour s'en plaindre en rime,
Et si d'un feu si beau la céleste vigueur
Peut enflammer ses vers sans échauffer son cœur.

Il restait de l'aventure quelques très beaux vers ; ainsi les stances :

Marquise si mon visage
A quelques traits un peu vieux
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Mais surtout allaient apparaître dans le théâtre cornélien quelques rôles très beaux et très nouveaux : de vieux amoureux non pas ridicules, mais fiers et touchants : Sertorius, Martian dans *Pulchérie* ; avant eux, attendrissant et un peu pitoyable, Syphax dans *Sophoniste*. Que ces rôles aient leur origine dans les sentiments qu'éprouva le vieux poète amoureux de Marquise, les textes même en apportent la preuve. Voici des vers adressés à Marquise :

J'ai trop longtemps aimé pour être encore aimable,
Et [que] d'un front ridé les replis jaunissants
Mêlent un triste charme aux plus dignes encens.

Voici maintenant Sertorius qui se plaint :

Il est assez nouveau qu'un homme de mon âge
Ait des charmes si forts pour un jeune courage
Et que d'un front ridé les replis jaunissants
Trouvent l'heureux secret de captiver les sens.

Ces vers sont comme un signe de reconnaissance secret qui établit la filiation entre la tragédie et les vers lyriques.

Tel est le Corneille de 1660 : cet homme d'âge, bon bourgeois, bon père de famille, bon paroissien, marguillier de sa paroisse quand vient son tour ; sujet loyal aussi et qui a su prendre parti : il a montré du courage pour défendre son roi pendant la Fronde, mais les rois sont ingrats par métier. C'est aussi ce vieil amoureux : quelquefois souriant, plus souvent ulcéré. Il ne peut guère espérer faire sa cour et plaire encore qu'en restant le plus prestigieux écrivain dramatique de son temps. L'amour, l'amour-propre contribuent à le rengager au théâtre. Là, seulement il peut encore plaire ; là seulement peut-être a-t-il le sentiment d'exister. Et pour ne rien omettre de sa complexité, rappelons qu'il est encore un autre personnage : une vie religieuse riche et profonde affleure parfois ; l'un de ces affleurements fut *Polyeucte* ; un autre était la traduction de l'*Imitation de Jésus-Christ*. Dans quelques années viendront la traduction des *Louanges de la Sainte Vierge* (1665) puis l'*Office de la sainte Vierge*. Il faut imaginer que dans chacune de ses journées le poète soustrait à la vie familiale, au théâtre, à Marquise, quelques instants privilégiés, consacrés à la lecture du *Bréviaire romain*, à des méditations, à des traductions pieuses. Ces heures là compensent celles qu'il accorde aux choses mondaines.

***

Mais notre propos n'est pas tant de sonder une vie secrète que de retracer l'activité littéraire du poète, de la suivre dans les travaux et les jours de l'année 1660.

Deux événements viennent de changer les conditions au théâtre. Une troupe nouvelle s'est installée à Paris et s'y cramponne. Trois troupes jouent donc simultanément à Paris : la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, celle du Marais, celle de Molière. Molière a connu des mois difficiles ; mais le succès de l'*Étourdi* et du *Dépit amoureux*, puis le triomphe des *Précieuses ridicules* (novembre 1659) ont assuré sa situation. Il est quelqu'un avec qui il faudra compter.

Les frères Corneille n'ont sans doute pas favorisé l'installation de Molière à Paris. Ils ont espéré en effet que Molière fusionnerait sa troupe avec celle du Marais, qui vivotait ; cet apport aurait rajeuni un théâtre auquel Pierre Corneille devait ses premiers succès, et qui réciproquement avait dû à Pierre Corneille sa prospérité. Mais Molière garde son indépendance.

A cette déception se sont ajoutés d'autres griefs. Un rouennais, très ami des Corneille, Coqueteau de la Clairière, a donné une tragédie à Molière. Ç'a été un four et Thomas Corneille accuse le jeu de la troupe de Molière d'avoir causé la chute : « Ils [les comédiens de Molière] ne sont propres qu'à jouer des bagatelles [comme les *Précieuses ridicules*]. La plus forte pièce du monde tomberait entre leurs

mains ». D'autre part, pendant la saison théâtrale 1659-1660, Marquise et son mari, qui étaient de la troupe de Molière, ont fait une fugue : ils ont passé au Marais. Il est très possible que les frères Corneille aient encouragé cette trahison.

A la fin de janvier 1660, *les Précieuses ridicules* sont imprimées avec une préface. « Une préface pour une pareille bagatelle ? » Les frères Corneille ont dû sourire. Mais ils ont bien pu ensuite froncer les sourcils. Molière écrivait en effet qu'il ne tenait qu'à lui de rendre sa préface très docte : « Il ne manque pas de livres qui m'auraient fourni tout ce qu'on peut dire de savant sur la tragédie et la comédie, l'étymologie de toutes deux, leur origine, leur définition et le reste ». Songeons que Corneille préparait alors ses *Discours* et cela, sans aucun doute, se savait. Ces réflexions du poète comique sur la facilité avec laquelle se composent les écrits théoriques — une paire de ciseaux et un pot de colle suffisent — pourraient bien être une malice à l'adresse de Corneille.

Ainsi se préparait la tension qui permettra la querelle de l'*École des femmes*. Tension dont la raison profonde était que Corneille jugeait l'influence de Molière néfaste : elle marquait, selon lui, la rechute de la comédie vers le genre méprisable de la farce, au détriment de la tragédie.

Un autre fait important de l'année 1660, c'est que le théâtre trouve enfin des mécènes.

Selon Corneille, il revenait au chef du gouvernement d'assumer ce rôle indispensable à la vie du théâtre. De fait entre 1644 et 1650, pour des raisons de propagande politique, Mazarin a encouragé Corneille. Puis il ne s'est plus soucié de lui. Aussi rencontrerons nous dans le *Prologue de la Toison d'Or*, à côté de compliments très protocolaires au cardinal, ce que je crois être une pointe contre lui.

Ce rôle que Mazarin se refusait à remplir, c'est Foucquet qui allait le prendre. Foucquet était surintendant des finances. Entre les caisses de l'état et sa fortune personnelle, il n'avait pas établi de cloisons strictement étanches. La littérature allait au moins bénéficier de ces largesses. Depuis 1637, il s'était attaché à conquérir les milieux littéraires. Il a fait la conquête de P. Corneille par les moyens dont dispose un surintendant des finances : les belles n'y résistaient guère, et les poètes rarement. Corneille d'ailleurs estimait très légitimement que le pouvoir se doit d'aider le théâtre à vivre. Il accepte cette aide et se résigne à la contre partie, c'est-à-dire à une certaine docilité envers la politique du moment.

A Corneille, Foucquet a commandé une tragédie, *Oedipe* (jouée au début de 1659). La pièce est imprimée en mars avec des vers offerts

à Foucquet à une date antérieure. Vers intéressants à plus d'un titre. D'abord parce que le poète se dit encore en pleine jeunesse :

> *Je sens le même feu, je sens la même audace*
> *Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace.*

Parce qu'il définit admirablement son art.

> *Cet assemblage heureux de force et de clarté.*

Parce qu'il commet une inexactitude ; non inconsciente sans doute et qui ne serait pas au fait des obligations de la cour prononcerait le gros mot de mensonge : il affirme que c'est au surintendant qu'est dû son retour au théâtre. Pas du tout : le marquis de Sourdéac lui avait commandé bien antérieurement *la Conquête de la Toison d'Or.* Vers curieux encore parce que le poète corrige la courtisanerie par une formule notable : il déplore la misère des temps, l'abandon où sont laissé les poètes ; puis il félicite Foucquet de ne pas agir ainsi :

> *Je t'ai vu tout d'un coup libéral* pour les Muses.

« Tout d'un coup... », c'est souligner l'opportunité politique de cet intérêt porté soudain à la littérature. Est-ce maladresse de la part du poète ? Je croirais plus volontiers à la malice. Tout Corneille est là ; tout son personnage social au moins : il accepte les hiérarchies sociales, fait aux gens en place le nombre décent de révérences ; mais une réflexion en passant montre qu'il n'est pas dupe des hiérarchies. Sa fierté est un peu la fierté pascalienne : il a deux laquais, et j'en ai un seulement, il faut lui laisser le pas.

Le mécénat de Foucquet — et l'on pourrait dire aussi bien la propagande personnelle de Foucquet — s'adresse à tous les écrivains, à tous ceux au moins qui ne se refusent pas à s'incliner devant l'argent. Mais les gens de théâtre bénéficient d'un mécène particulier : le duc de Guise. C'est un bien curieux personnage : un paladin, un héros de roman. Il est maintenant assagi, lutine surtout les actrices du Marais, qui lui ont donné le goût du théâtre. Corneille est sans doute en rapports avec lui dès cette époque et peut-être le duc lui a-t-il accordé un logement à l'hôtel de Guise. On a l'impression qu'un groupe d'écrivains s'est constitué autour de Pierre Corneille, ou autour des deux frères Corneille, à l'Hôtel de Guise, les frères Corneille étant auprès du maître les intercesseurs des écrivains de moindre importance. Cependant Corneille ne dédie rien au duc de Guise. Il est arrivé à l'indépendance maxima que puisse ambitionner un écrivain roturier au XVII[e] siècle : passé *Oedipe,* il ne dédie plus ses œuvres, et c'est là peut-être la consécration et la mesure la plus certaine de son importance sociale.

Un événement très important de l'année 1660 est la parution de la grande édition du théâtre de Corneille. Elle est en projet depuis 1656 au moins : la traduction de l'*Imitation* terminée, Corneille annonçait dans le dernier volume son intention de revoir ses pièces de théâtre, de les « réunir en un corps », de les corriger, et d'accompagner chacune de réflexions tirées de l'art poétique. Ainsi étaient en projets les *Examens* mais rien ne laissait prévoir les *Discours*.

En 1657, a paru la *Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac. L'abbé a fait partie du groupe d'écrivains qui entourait Richelieu ; avec Boisrobert, Desmarest de Saint-Sorlin, Chapelain. Il a gardé l'humeur et le ton qui étaient de mode autour du grand cardinal : il est resté impérieux, autoritaire ; d'autant qu'il a cru, et croit encore, avoir l'étoffe d'un ministre des affaires théâtrales. Quelque chose de morigénant reste dans ses propos. Il a dû garder longtemps en portefeuille sa *Pratique du théâtre* et en a conçu quelque aigreur. Le livre paraît enfin. Son intention était de trouver les règles de l'art en partant de l'examen des pièces. Sa méthode était donc empirique.

Or le répertoire du théâtre français à cette époque, c'est d'abord l'œuvre de Corneille. La *Pratique* se réfère constamment au grand auteur dramatique du siècle, mis au rang des grands anciens. L'abbé cependant formule des réserves, et fait état de divergences doctrinales. Ces réserves déplurent à Corneille. Les éloges ne supprimaient pas les réserves et laissaient subsister les divergences. C'est alors, je pense, que Corneille a conçu l'idée de répondre par un exposé doctrinal à l'exposé doctrinal de l'abbé, d'opposer l'orthodoxie à l'hérésie, l'expérience véritable aux prétentions doctorales.

En août 1660, Corneille écrit de Rouen à l'abbé de Pure. Il lui annonce qu'il vient de terminer ses *Discours* : « Je suis à la fin d'un travail fort pénible sur une matière fort délicate. J'ai traité en trois préfaces les principales questions de l'art poétique sur mes trois volumes de comédies. J'y ai fait quelques explications nouvelles d'Aristote et avancé quelques propositions et quelques maximes inconnues à nos anciens. J'y réfute celles sur lesquelles l'Académie a fondé la condamnation du *Cid* et ne suis pas d'accord avec M. d'Aubignac de tout le bien même qu'il a dit de moi. Quand cela paraîtra, je ne doute point qu'il ne donne matière aux critiques : prenez un peu ma protection ». Suit une analyse très rapide des *Discours*, après quoi Corneille reprend : « Vous n'y trouvez pas grande élocution ni grande doctrine ; mais avec cela j'avoue que ces trois préfaces m'ont plus coûté que n'auraient fait trois pièces de théâtre. J'oubliais à vous dire que je ne prends d'exemples modernes que chez moi ; et bien que je contredise quelquefois M. d'Aubignac et MM. de l'Académie, je ne les nomme jamais et ne parle non plus d'eux que s'ils n'avaient point parlé de moi ».

Ce texte appelle la réflexion. Que les *Discours* présentent une explication nouvelle d'Aristote, cela est sans aucun doute important. Mais il est plus intéressant encore de voir Corneille trahir son humeur : quand on se rappelle que la condamnation du *Cid* par l'Académie date d'un quart de siècle, on pense à la formule d'Horace : *genus irritabile vatum* ; ou bien, si l'on est moins respectueux, on songe à la mule du pape, qui avait attendu sa vengeance sept ans seulement. Après quoi on se dit qu'il fallait que la divergence doctrinale entre Corneille et l'Académie, Corneille et d'Aubignac, fût aux yeux du poète quelque chose de vraiment essentiel pour susciter des réactions aussi vives. Là est donc le point sur lequel il faudra faire porter nos efforts de recherche. Mais nous reviendrons à cette question. Pour l'instant, nous suivons le fil des jours et nous voilà arrivés à la fin d'octobre 1660. Le *Théâtre de Corneille revu et corrigé par l'auteur* paraît sous la forme de trois volumes in-8°. Chacun commence par un *Discours*.

1. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique.*

2. *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire.*

3. *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu.*

En tête de chaque volume aussi se trouvent les *Examens* des pièces qu'il contient.

Feuilletons cette édition. L'importance en est très grande à beaucoup d'égards et nous ne pourrons aller qu'à l'essentiel. Dans sa forme, le texte est rajeuni : les graphies vieillies, les mots devenus archaïques, les métaphores démodées sont modifiés. Cette édition constitue de la sorte un document de toute première importance pour étudier l'histoire de notre langue classique.

Au cours des vingt-cinq ans environ qui séparent les éditions originales de 1660, la politesse a gagné du terrain, la préciosité a fait sentir son influence, la pudeur est devenue plus exigeante. Tout ce qui pouvait paraître quelque peu grivois disparaît. Voici à titre d'exemple, ce que devient, au cours des ans, un jeu de scène de *Mélite*. Tircis a composé pour *Mélite* un sonnet qu'il s'agit de lui remettre.

Édition originale : « Il lui coule le sonnet dans le sein comme elle se dérobe ».

A partir de 1644 : « il lui coule le sonnet dans le bras ».

Après 1652, le jeu de scène est supprimé. Quelques vers sont ajoutés pour dire que Mélite prend le sonnet de la main à la main.

Le lecteur de l'édition de 1660, pour peu qu'il se reporte aux éditions originales, s'avise que certaines pièces ont été modifiées beaucoup plus profondément. Il faudrait ainsi examiner les deux textes de *Clitandre*. La pièce a été jouée, publiée sous le nom de tragi comédie.

Elle était alors d'une luxuriance qui faisait d'elle un excellent exemple de l'art baroque au théâtre. Le désir de la transformer en tragédie, des soucis de bienséance aussi en ont fait, en 1660, une pièce guindée, pudibonde, beaucoup plus difficile à suivre et quelque peu ennuyeuse.

Horace avait suscité des controverses. Corneille avait soumis sa tragédie, avant de la faire jouer, à un comité d'experts dont Boisrobert, Chapelain, d'Aubignac. Tous avaient été choqués par le meurtre de Camille. Et d'Aubignac, en 1657, rappelait encore ses anciennes réserves : « La mort de Camille par la main d'Horace son frère n'a pas été approuvée au théâtre, bien que ce soit une aventure véritable et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'histoire et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace et lui eût été digne de compassion comme un malheureux innocent. L'histoire et le théâtre auraient été d'accord ».

En 1660, Corneille répond dans l'*Examen d'Horace* « Quand elle s'enferrerait d'elle même par désespoir en voyant son frère l'épée à la main, ce frère ne laisserait pas d'être criminel de l'avoir tirée contre elle ».

Mais c'est l'étude du *Cid* qui va nous permettre d'élever le débat. Nous constaterons qu'en 1660, au prix de quelques modifications qui paraissent d'abord ne pas tirer à conséquence, Corneille a donné de sa pièce ce qu'on pouvait, avec quelque exagération, appeler une seconde version. Cette édition de 1660 représente en effet à la fois la dernière flambée d'un incendie qu'on croyait éteint, le dernier acte de la querelle du *Cid* et une prise de position sur un problème capital, celui du vrai et du vraisemblable dans l'œuvre littéraire.

Remontons les ans pour revenir à 1637. Au centre de l'attaque de Scudéry contre Corneille comme au centre du verdict de l'Académie contre le Cid étaient deux affirmations fort analogues. Scudéry écrivait en effet ceci : « il est vrai que Chimène épousa le Cid ; mais il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père. Cet événement était bon pour l'historien, mais il ne valait rien pour le poète ». Le jugement de l'Académie : « Toutes les vérités ne sont bonnes pour le théâtre et il en est de quelques unes comme de ces crimes énormes dont les juges font brûler les procès avec les criminels. Il y a des vérités monstrueuses qu'il faut supprimer pour le bien de la société... C'est principalement en ces rencontres que le poète a le droit de préférer le vraisemblable à la vérité ». Ce que d'Aubignac pensait de Chimène, nous ne le savons pas. Mais nous pouvons bien reconstituer sa pensée avec certitude. Il suffit de se rappeler ce qu'il disait du meurtre de Camille. Il suffit aussi de méditer une de ses formules : « La tragédie doit enseigner des choses qui maintiennent la société civile ».

Ainsi était posé le problème des rapports entre le vrai et le vraisemblable. Corneille n'avait pu dire au cours de la querelle du *Cid* ce qu'il en pensait : Richelieu avait trouvé que la discussion devenait scandaleuse et il y avait mis un terme. Mais l'auteur du *Cid* s'était expliqué par la suite : « Toutes les vérités sont recevables par la poésie » écrivait-il dans l'*Avertissement d'Héraclius*. Notons — on ne l'a pas encore remarqué, à ma connaissance — que cette formule répliquait, presque mot pour mot, à celle de l'Académie. « Toutes les vérités ne sont bonnes pour le théâtre ». Corneille disait également : « Je ne craindrais pas d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable » ; et aussi : « on est venu jusqu'à établir une doctrine très fausse, qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable » ; et encore : « Les grands sujets, qui remuent fortement les passions doivent toujours aller au-delà du vraisemblable ».

Il faut bien voir l'enjeu du conflit. Il est d'importance capitale. Scudéry, l'Académie, d'Aubignac souscriraient sans hésiter aux vers d'un critique plus jeune d'une génération, Boileau :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable,
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Le sujet de l'œuvre d'art, selon eux, n'est pas la réalité brutale, même si elle se présente parfaitement garantie et authentifiée par l'histoire, mais une réalité rectifiée, châtiée — oserons nous dire : châtrée ? — devenue acceptable et nommée dès lors le vraisemblable. Ils soumettent ainsi la réalité toute crue à la censure qui fait observer les tabous littéraires, les tabous moraux, les tabous sociaux.

Corneille bien au contraire revendique pour le poète des droits illimités. Il veut avoir les mains libres pour altérer la réalité historique. Il veut aussi pouvoir accepter à l'occasion cette réalité historique tout entière, même incroyable, même horrible, même scandaleuse. Une double orientation est donc possible pour l'œuvre d'art. Elle peut aller vers une brutalité digne du Naturalisme : rappelons-nous le sujet de *Théodore*, la sainte exposée dans un mauvais lieu, l'émeute devant une maison de tolérance, comme dans les *Soirée de Médan*. Elle peut aussi bien représenter des situations qui scandalisent : un frère qui tue sa sœur, une fille qui épouse le meurtrier de son père. La revendication fondamentale de Corneille est celle-ci : le droit à la vérité intégrale.

Cette revendication initiale l'opposait à toute la critique de son temps, et elle explique son attitude envers les critiques. Il a refusé à l'Académie de modifier le dénouement du *Cid* ; il a refusé à Chapelain, à d'Aubignac. Il refusait avec méfiance, et sans doute quel-

quefois avec mauvaise grâce. Voici des propos bien révélateurs de Chapelain : « Les poètes sont quelquefois bizarres et ne prennent point les choses comme il faut jamais... Dès l'année passée je lui dis [à Corneille] qu'il fallait changer son cinquième acte des *Horaces* et lui dis par le menu comment ; à quoi il avait toujours résisté depuis quoique tout le monde lui criat que sa fin était brutale et froide et qu'il en devait passer par mon avis. Enfin de lui-même, il me vint dire qu'il se rendait et qu'il le changerait et que ce qu'il ne l'avait pas fait était pour ce que, en matière d'avis, il craignait toujours qu'on ne les lui donnât *par envie et pour détruire ce qu'il avait bien fait* ».

Voilà Corneille : méfiant, susceptible, parce qu'il se sentait autre. Il a toujours eu l'impression que la critique le poussait au conformisme. Or il refusait le conformisme, par doctrine et par humeur. Il avait le courage d'accepter la réalité toute entière : autour de lui on aime le confort intellectuel et moral qu'apporte le vraisemblable, cette vérité élaguée, domestiquée ; il lui faut à lui le vrai. Le fondement caché de sa grandeur ne serait-il pas dans cette exigence ?

Il faut s'attarder un peu à ce *Cid* de 1660. Il faut voir comment Corneille l'a remanié et où il a abouti. *Le Cid*, *tragi-comédie* a été imprimé en 1637. Il faut lire ce premier texte dans l'édition Cauchie. En 1648, Corneille intitule sa pièce « tragédie » mais sans modifier beaucoup le texte. En 1660 au contraire, *le Cid tragédie* est remanié en profondeur. Attachons-nous à deux de ces remaniements seulement.

Les scènes du début sont modifiées. En 1637, la pièce débutait par un dialogue entre le Comte et la suivante de Chimène : ils s'entretenaient des sentiments de la jeune fille, très entourée de soupirants. A peine le Comte avait-il tourné le dos que Chimène arrivait, curieuse, pour interroger sa suivante sur les dispositions de son père. Ces scènes rappelaient de très près le climat bourgeois des premières comédies. Corneille les supprime : la dignité nouvelle de la pièce, tragédie, ne les admettait plus. Et par la même occasion, la « suivante » bénéficie d'un avancement : elle devient « gouvernante ». Changement d'un mot, mais changement significatif.

Il est plus intéressant d'examiner le dénouement. L'Académie, très choquée du mariage de Chimène et de Rodrigue, avait déclaré que le plus expédient eût été de ne pas faire du *Cid* le sujet d'un poème dramatique. Mais, si le poète s'obstinait à choisir un pareil sujet ? Alors il convenait de le modifier. Les Académiciens proposaient donc trois dénouements, au choix. D'abord on aurait pu découvrir à la fin que le Comte n'était pas le vrai père de Chimène. Ou bien on aurait pu s'apercevoir que le Comte, laissé pour mort sur le terrain, avait survécu à ses blessures. Dernière solution : on aurait constaté que le salut du royaume exigeait absolument le mariage de Chimène et de Rodrigue. On voit l'intention commune à ces trois dénouements :

tous entendent satisfaire les bienséances ; ils sacrifient donc le vrai au vraisemblable.

Corneille a-t-il répondu à ces suggestions en 1637 ? Nous ne le savons pas. Mais en 1660, vient sa réponse. Il ne se soucie pas des dénouements n° 1 et n° 2 : il n'était pas homme à s'accorder les facilités du romanesque. La proposition n° 3 l'a intéressé davantage ; il introduit dans son texte de 1660 deux vers :

CHIMÈNE : *Si Rodrigue à l'Etat devient si nécessaire,*
De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire ?

C'est dire que ce troisième dénouement a retenu son attention, mais qu'il l'a repoussé.

Mais s'il a rejeté les dénouements offerts par l'Académie, il a convenu, en son for intérieur, qu'un dénouement autre que celui de l'histoire, et que celui de sa pièce, avait sa raison d'être. Il ébauche donc un dénouement nouveau : il laisse entrevoir que les deux amants pourraient se séparer à tout jamais. Pour rendre ce dénouement imprévu possible, le poète a d'abord fait dans l'*Examen* du *Cid* un commentaire subtil, spécieux, tendancieux, et j'ajouterai peu convaincant. D'un autre côté, il a modifié son texte, supprimé les vers qui auraient rendu impossible cette séparation. Voici la plus significative de ces amputations. A la suite d'un malentendu, Chimène est persuadée que Rodrigue est mort ; elle a donc laissé éclater sa douleur et avoué son amour pour Rodrigue. Mais Rodrigue n'est pas mort et d'autre part le roi avait mis comme condition à son duel avec Don Sanche que le vainqueur, quel qu'il fût, épouserait Chimène. Il annonce donc qu'il est temps d'exécuter la convention : Chimène doit épouser Rodrigue.

La jeune fille présente alors une objection :

Sire, quelle apparence à ce triste hyménée,
Qu'un même jour *commence et finisse mon deuil.*

La discussion porte donc sur la conclusion ou la non-conclusion du mariage mais sur la date, sur le durée du deuil, sur le temps pendant lequel il conviendra que Chimène porte du crêpe. Le roi clôt cette discussion :

Prend un an, *si tu veux, pour essuyer tes larmes.*

(Notons qu'il serait amusant de chercher dans un guide des convenances du XVIIe siècle quelle durée était prévue pour le deuil d'un père).

En 1660, les deux vers de Chimène ont été supprimés. On ne peut donc plus affirmer que la jeune fille ait consenti au mariage. Corneille

le constate dans l'*Examen* : « Chimène ne se tait qu'après que le roi a différé le mariage et lui a laissé lieu d'espérer qu'avec le temps il pourra survenir quelque obstacle ».

Ce nouveau dénouement mérite d'être examiné. Disons tout de suite, si difficile qu'il soit de contredire l'auteur, qu'il se leurre, ou qu'il nous leurre en laissant espérer à Chimènre que ce mariage est d'abord renvoyé à un an pour être ensuite renvoyé *sine die*, Rien absolument n'autorise cette vue ; tant et si bien qu'un passage du *Discours sur le poème dramatique* montre de façon convaincante que le poète voyait bien ses amants mariés un jour.

Mais le fait même que Corneille se leurre, ou nous leurre, est extrêmement intéressant : il révèle une contradiction qui trahit une évolution. Doctrinalement, Corneille reste partisan du vrai contre le vraisemblable : il défend sa position avec énergie et habileté dans les *Discours*. En fait, en renvoyant ses pièces, il est inquiet de ses anciennes audaces. Le résultat, c'est qu'il condamne le jeune Horace : de la « chaleur » qui l'avait amené à tuer sa sœur, il disait en 1640 qu'elle était « généreuse » ; il dit désormais qu'elle est « dangereuse ». Le résultat c'est aussi qu'il essaie, sans y réussir, de séparer Chimène de Rodrigue. Le résultat c'est encore que ses œuvres nouvelles ne présenteront plus de situations qui appellent la critique au nom des bienséances.

Est-ce Jules Lemaître, ou Sarcey, qui demandait au lecteur : « Voudriez vous que votre fille se conduisît comme Chimène ! » Corneille a une fille à marier en 1660 : elle se mariera l'année suivante. Est-ce pour cela qu'il s'inquiète du mariage de Chimène ? Je ne sais. Mais il faut bien constater que le conformisme a gagné du terrain : le poète a vieilli.

Sur cette édition de 1660, il y aurait encore beaucoup à dire : sur les vues excellentes que l'auteur donne de ses poésies, sur les habiletés, je dirais même sur les roueries de son exégèse. Retenons l'essentiel. L'édition est remarquable par son aspect polémique. La dernière phrase du dernier des trois *Discours* est une véritable flèche du Parthe décochée à l'abbé d'Aubignac : « Il est facile aux spéculateurs [= aux doctrinaires] d'être sévère... Quoiqu'il en soit, voilà mes opinions ou si vous voulez mes hérésies touchant les principaux points de l'art ; et je ne sais point mieux accorder les règles anciennes avec les agréments modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'apporter les meilleurs moyens et je serai tout prêt de les suivre lorsqu'en les aura *mis en pratique* aussi heureusement qu'on y a vu les miens ». « Pratique », voilà qui désigne bien clairement l'abbé d'Aubignac, le « spéculateur », le doctrinaire auteur d'une *Pratique du théâtre* mais qui, lorsqu'il a voulu se faire jouer n'a connu que des fours. La phrase

est peut être même plus mordante et plus actuelle que nous ne le supposions. Si nous voulons croire Donneau de Visé, d'Aubignac aurait fait jouer au Marais (en 1660, ou peut-être en 1661) une *Erixène ;* non pas sous son nom, mais sous celui « d'un jeune homme qui a beaucoup d'esprit ». *Erixène* aurait connu une chute si définitive que le seul témoignage de son existence reste le propos de Donneau de Visé.

Retenons encore de cette édition de 1660 l'idée que la véritable lutte de Corneille n'est pas, comme on l'a trop dit, contre la règle des trois unités — le *Discours des trois unités* n'est pas le plus intéressant — mais contre le conformisme qu'impliquait la règle du vraisemblable préféré au vrai.

Le second grand événement de la vie théâtrale dans cette année 1660, et aussi de la vie de Corneille est la représentation d'une tragédie à machines, la *Conquête de la Toison d'Or.* L'année a été marquée par un grand événement, un des grands événements politiques du siècle, de taille même à faire oublier la restauration des Stuart en Angleterre : c'est la paix entre le roi très chrétien et le roi catholique, entre la France et l'Espagne, qui a comme conséquence en politique intérieure la rentrée de Condé en France.

Les préliminaires de Paix, puis la paix elle-même ont été signés en 1659 et au printemps de 1660 le roi d'Espagne se met en route pour conduire l'Infante aux bords de la Bidassoa. Louis XIV et sa suite se dirigent aussi vers l'île de la Conférence. Le mariage est célébré. En avril 1660 la jeune reine fait son entrée à Paris. Des réjouissances ont marqué tout le début de 1660 : des *Te deum*, des processions, des sermons, des carillons, des feux d'artifice, des fontaines de vin, des représentations théâtrales gratuites à Paris et en province : de quoi satisfaire tous les goûts. Des vers aussi : un jeune inconnu compose une ode, *la Nymphe de la Seine* : c'était Jean Racine.

Un des plaisirs qui marque normalement alors une fête de cour est une tragédie à musique. Il eût été normal de commander une tragédie à musique au grand écrivain dramatique du siècle, à Pierre Corneille, déjà auteur d'*Andromède*. Pas du tout : c'est qu'il n'était plus dans les bonnes grâces de Mazarin. D'ailleurs le cardinal-ministre aimait surtout les opéras de son pays. Il fait donc jouer à la cour une tragédie lyrique italienne, *Xerxes* de Nicolo Minato avec musique de Cavalli. Je crois bien que Corneille a protesté contre ce choix ; dans le *Prologue de la Toison d'or* la Paix s'adresse à la France :

Fais éclater ta joie en de pompeux spectacles :
Ton théâtre a souvent d'assez riches couleurs
Pour n'avoir pas besoin d'emprunter rien ailleurs.

A la vérité, Mazarin commanda également une pièce française : mais il s'adressa à Quinault et non pas à Corneille. Ce fut *Lysis et Hespérie* (nov. 1660). La pièce était allégorique : Hespérie, la reine du couchant représentant l'infante et Lysis était Louis XIV. La pièce avait été faite sur des mémoires donnés par le cardinal lui-même.

Le plus grand écrivain dramatique du siècle va-t-il rester silencieux au milieu de l'allégresse générale ? Non. Depuis 1656, il travaille à la *Conquête de la Toison d'or.* C'est une pièce à machines que lui a commandée un mécène normand, le fastueux marquis de Soudéac. Les pourparlers avec Soudéac ont traîné : il y a eu des brouilles et des raccommodements. Enfin, en décembre 1659, la pièce est prête. Dès février 1660 le théâtre du Marais l'annonce pour bientôt. A l'automne de 1660, la *Toison d'or* est représentée « par échantillons » au Neubourg, chez le marquis de Soudéac. Un fastueux programme est imprimé en janvier 1661 et les Parisiens voient la pièce au théâtre du Marais en février.

Comme toute bonne tragédie à machines, la pièce se recommande par la somptuosité de ses décors, l'importance des changements à vue, la grande place accordée aux parties lyriques. Le poète a repris les personnages de sa première tragédies, *Médée. Médée* contait la séparation de Jason et de Médée et la vengeance de la magicienne. *La Toison d'or* conte la naissance de ces amours qui devaient finir si tragiquement. La tragédie est intéressante en soi. Quelques beaux vers font songer à *la Maison du berger* de Vigny :

Sous les climats brûlants, sous les zones glacées,
Les routes me plairont que vous m'aurez tracées :
J'y baiserai partout la marque de vos pas :
Point pour moi de patrie où vous ne serez pas.

Le *Prologue* est à certains égards plus intéressant que la pièce même. La pièce en effet était commencée depuis longtemps (1656). Ensuite était survenu le grand événement : la paix avec l'Espagne et le mariage de Louis XIV. La pièce apparaît donc dans une conjoncture politique nouvelle et sans doute non prévue d'abord par son auteur. Le prologue constitue donc une petite pièce politique d'actualité.

La première scène montre un pays désolé, une campagne et une ville ruinées par les guerres. La France se plaint à la Victoire des ravages de la guerre. Les lauriers de la guerre sont trop chers : ils ruinent le pays victorieux.

Je me lasse de voir mes villes désolées,
Mes habitants pillés, mes campagnes brûlées.

La patrie succombe sous le poids de son armée victorieuse et à cause de ses exigences :

> *Ah ! Victoire, pour fils n'ai-je que des soldats ?*
> *La gloire qui les couvre, à moi-même funeste,*
> *Sous mes plus beaux succès fait trembler tout le reste ;*
> *Ils ne vont au combat que pour me protéger,*
> *Et n'en sortent vainqueurs que pour me ravager.*
> *S'ils renversent des murs, s'ils gagnent des batailles,*
> *Ils prennent droit par là de ronger mes entrailles :*
> *Leur retour me punit de mon trop de bonheur*
> *Et mes bras triomphants me déchirent le cœur.*
> *A vaincre tant de fois mes forces s'affaiblissent :*
> *L'État est florissant, mais les peuples gémissent.*

Et la France se plaint de la Victoire qui « pour faire deux héros, fait cent malheureux ». Elle trouve bien lourde une gloire qui « l'épuise de son sang et lui arrache les nerfs ».

La deuxième scène commence avec l'entrée du dieu Mars. Il reproche à la France son ingratitude et son impatience. Quelques années de guerre encore et elle s'assure l'hégémonie européenne, et elle impose sa langue au monde entier. Mars lui fait voir la Paix, prisonnière gardée par deux geoliers, la Discorde et l'Envie, dans un palais qui a pour colonnes des canons. Tout cela constitue un langage allégorique. Il se traduit sans peine. L'Envie, c'est la jalousie de l'Espagne qui s'oppose à l'hégémonie française en Europe. La Discorde, ce sont les dissensions intérieures françaises, les restes de la Fronde, le trouble créé par l'exil de Condé ; trouble que calmera le retour de Condé qui restaurera l'unité nationale.

Mais l'Hyménée va venir et fera disparaître l'Envie et la Discorde. l'Hyménée arrive en effet, couronné de fleurs, portant un bouclier sur lequel est peint le portrait de la jeune reine, celle qui était quelques mois plus tôt l'infante Marie-Thérèse. L'Hyménée présente ce portrait magique à la Discorde et à l'Envie, qui sont englouties dans les enfers ; ensuite à la Paix et les chaînes qui retenaient la Paix tombent d'elles-mêmes. Traduisons : le mariage espagnol assure la paix européenne et rétablit en France l'union autour du trône.

La scène cinquième et dernière commence alors. Comment employer désormais la Victoire, qui n'a plus les champs de bataille pour s'illustrer ? Un programme lui est donc tracé, en partie pacifique, en partie belliqueux. Il reste en effet « les combats de prudence et les combats d'études », les « guerres d'esprit ». La France peut chercher de nouvelles Victoires dans le domaine de la science, de la pensée,

de l'art. Et d'un autre côté la Victoire aura à accompagner le frère du roi. Le frère du roi, c'est Monsieur, qui a laissé dans l'histoire un souvenir assez pitoyable. La Victoire doit aller avec lui jusqu'au bout de ce vaste hémisphère où il conquerra la gloire. Y avait-il alors quelque projet d'expédition contre les Turcs en Transylvanie peut-être, ou à Candie ? Pour préciser ces vers, il faudrait mieux connaître les projets de Monsieur ou ceux que le roi formait pour lui.

Pour finir, l'Hyménée présente au Palais de la Guerre le portrait de la reine. Alors de façon magique tout le théâtre se change en un jardin paradisiaque qui représente à la fois le jardin dans lequel vit l'enchanteresse Médée — la pièce peut donc commencer — et la future France, pacifique, heureuse, qui va renaître de ses ruines grâce à la paix des Pyrénées.

* * *

Telle est cette année 1660, ses travaux et ses jours. Grande année de la littérature dramatique ? Non : le XVIIe siècle a donné et donnera encore de meilleurs crus. Année curieuse pourtant et intéressante.

Année cornélienne importante ? Certes, tant par ses productions que par ses promesses. Déjà en effet se préparent les éléments qui, une fois combinés, donneront aux pièces de la vieillesse du grand écrivain leur originalité.

Voici quelques-uns de ces éléments. La tragédie matrimoniale s'annonce avec le personnage de Dircé dans *Œdipe*. N'insistons cependant pas trop : il faudrait remonter plus haut encore.

D'autre part Corneille marque toujours le même intérêt aux problèmes de l'État. Il a gardé intacte la lucidité qui lui permet d'aller dans l'actualité à l'essentiel. Cette lucidité restera son lot jusqu'à la fin de sa carrière. Elle se manifeste dans le *Prologue de la Toison d'or*. Mais l'année 1660 est sans doute pour Corneille plus riche de méditations politiques que nous ne le penserions d'abord. En effet *Sertorius*, qui sera joué en 1662, paraît bien avoir été inspiré par la rentrée en France de Condé. Son retour a engagé Corneille à revenir au temps de la guerre civile et aux cas de conscience que pose la guerre civile aux citoyens. D'un autre côté *Sophonisbe*, qui se jouera en 1663 seulement, semble être déjà en chantier. L'un de ses thèmes est de conseiller au jeune roi de ne pas mêler à ses amourettes les affaires de l'État. Or la conduite du jeune roi donnait des inquiètudes de cet ordre à la vieille cour et plus généralement sans doute à la vieille génération.

Par ailleurs la préciosité va dorénavant se faire une place plus large dans la tragédie cornélienne. Notamment le thème de l'amour platonique, ce que le salon de Mlle de Scudéry appelait la « tendre

amitié », va revenir avec insistance dans *Agesilas*, *Othon*, *Pulchérie*, *Tite et Bérénice*. C'est le climat de 1660 et des quelques années précédentes qui se prolonge.

Grande année cornélienne encore parce qu'elle nous montre le poète dans un véritable épanouissement, non ulcéré encore par les coups qui bientôt lui viendront de d'Aubignac, et surtout de Racine. Il a reçu de Marquise une blessure juste suffisante pour s'en plaindre en vers, sans de trop graves lésions au cœur ; une blessure juste suffisante pour provoquer le renouvellement lyrique qui donnera aux propos de ses vieux amoureux une sensibilité véritable.

Pour nous qui connaissons maintenant la suite, cette année 1660 est importante parce qu'elle est le bilan, et le commentaire d'une œuvre multiforme, dense, controversée ; mais importante tout autant parce qu'elle est orientée vers l'avenir et parce que déjà prend forme ce que chacun appellera selon ses goûts l'été de la Saint-Martin du poète, ou encore sa seconde jeunesse.

Georges COUTON.
Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Lyon.

BOSSUET ET L'ÉLOQUENCE RELIGIEUSE AU TEMPS DU CARÊME DES MINIMES

LORSQU'ON envisage l'évolution de la plupart des genres littéraires, il est naturel de penser au classicisme comme à un progrès, voire un aboutissement ; en dépit du légitime intérêt que nous vouons désormais aux victimes de Boileau, aux *attardés et égarés* de Lanson, l'on ne conteste pas sérieusement la supériorité de la génération de 1660. Mais si l'on quitte le domaine de la littérature pour celui de la religion (l'éloquence sacrée est religieuse avant d'être littéraire), il n'est pas sûr que ce point de vue s'impose avec autant d'évidence. Le *Grand Siècle* n'est pas le *Siècle des Saints*, lequel se situe bien plus tôt, au temps de Louis XIII et de la minorité de Louis XIV. Au reste il n'est pas de l'essence de la prédication de flatter le goût, ni de céder aux prestiges du monde ; résister au *siècle* est l'une de ses tâches.

Cependant le statut de l'éloquence sacrée ne laisse pas d'être ambigu. S'il est vrai qu'elle doit, en un certain sens, s'opposer au *siècle*, il l'est aussi qu'elle doit toujours parler aux gens plus ou moins *leur* langage. « Comment, demandait Mme de Sévigné, peut-on aimer Dieu quand on n'en entend jamais bien parler [1] ? ». Ce n'était pas seulement une boutade.

Bien parler, oui, mais avec une volonté de dépouillement au moins relatif. Tout au long du siècle on a prôné les prédicateurs *évangéliques, apostoliques* (c'est-à-dire au fond simples et naturels), et l'on n'a cessé d'élever la critique que La Bruyère devait jeter en tête de son chapitre *De la Chaire* : « Le discours chrétien est devenu un spectacle ». Constamment aussi prédicateurs et théoriciens sont revenus sur le problème central que Bossuet, en 1661, formula de cette manière : « Quelle part peut donc avoir l'éloquence dans les discours chrétiens [2] ? ». A cette question Bossuet apportait une réponse originale (nous y reviendrons) ; mais le plus souvent l'on se bornait à cette réponse de bon sens : les effets oratoires, la rhétorique sont un mal nécessaire. Ainsi le grand Arnauld : « Le prédicateur évangélique

1. A Mme de Grignan, 1er avril 1671.

2. *Sermon sur la Parole de Dieu, Œuvres oratoires*, t. III, p. 627. — Les références aux *Œuvres oratoires* renvoient à l'édition Lebarq-Urbain-Lévesque (7 vol., Paris, 1914-1926).

peut et doit se servir utilement de l'éloquence qui s'enseigne dans les écoles[1] ». Dès 1638 le jésuite Antoine Sirmond avait écrit :

> Si (le prédicateur) a le bien dire en sa main, il s'en sert, parce qu'il l'a, et en donne dans le viscère de l'ennemi. S'il sent que pour n'avoir pas assez de nourriture ou de naturel à ces mots recherchés, à ces périodes mesurées, son discours et son action en soit plus molle et plus languissante, et qu'il lui faille trouver trois mots pour en choisir deux, il se défait de tout cet embarras[2].

C'est dire que ce que l'on appelle généralement *l'éloquence* ne constitue pas un critère de la bonne prédication — non plus d'ailleurs que de la mauvaise. La prédication ne se conforme pas obligatoirement au goût du temps ; et si elle s'y soumet, ce n'est qu'avec modération.

Pour ces diverses raisons le problème de la signification de l'année 1660 se pose en termes particuliers quand il s'agit de l'éloquence sacrée.

On pourrait aller plus loin, et se demander si la notion de *classicisme* ne devient pas dangereuse lorsqu'on prétend l'étendre à un genre qui relève de la religion. Certains critiques font un grand usage de l'expression *classicisme religieux*. Est-ce légitime ? Le classicisme se fonde sur un style, et d'abord un style de vie. A la base du classicisme il y a l'*honnêteté*, notion essentiellement mondaine ; or chacun sait que vers 1660 les dévots luttaient contre tout un secteur du *monde*. Nous retrouvons là cette résistance au siècle, quasi indispensable à l'éloquence sacrée, dont nous parlions il y a un instant.

D'autre part, en 1660, le ton dans les divers domaines de l'art est surtout donné par la jeunesse. Il n'en est pas ainsi de la prédication. L'influence de saint Vincent de Paul (qui meurt justement cette année-là), la Compagnie du Saint-Sacrement, les congrégations religieuses — et singulièrement l'Oratoire —, telles sont les forces qui dominent l'éloquence de la chaire. A la cour même, l'élément qui l'oriente et la soutient n'est pas la « jeune cour », mais bien la « vieille cour », celle qui se groupe autour de la reine mère. On reste donc très loin du goût moderne ; espagnolisme et baroquisme, voilà les goûts d'Anne d'Autriche, dont ceux de Marie-Thérèse ne seront guère différents.

Cependant il va de soi que la prédication n'est pas demeurée à l'écart de toute évolution. Il s'en produisit au moins une, qui tendit à l'élimination de toute une série d'archaïsmes et de bizarreries,

---

1. *Réflexions sur l'éloquence des prédicateurs*, (*Œuvres complètes*, 43 vol., Paris-Lausanne, 1775-1783), t. XLII, p. 364.
2. *Le Prédicateur*, Paris, 1638, p. 82-83.

ainsi qu'à la disparition d'un académisme creux et factice. Voici un exemple de cette éloquence qui semblait désormais périmée ; nous l'empruntons à un sermon prêché devant le roi, pendant le carême de 1653, par le Père Léon de Saint-Jean, carme :

Dans les miraculeux arrangements de la Nature, disent ces deux grands génies, Aristote et saint Thomas, chaque chose est d'autant plus parfaite, plus noble et plus excellente, qu'elle approche de plus près et qu'elle a plus de rapport à ce qui est le premier, le plus parfait et le plus excellent en sa classe et en son rang. De sorte que ce qui se trouve le plus accompli, sert de règle et de mesure à tous les autres.

Je ne dirai pas que tous les quatre étages du monde portent visiblement les preuves de cette grande vérité. Puisque l'on voit dans les sciences théoriques et pratiques, que les mixtes en la nature élémentaire se trouvent doués d'une plus grande chaleur, à mesure qu'ils participent davantage de la nature du feu, qui est le premier prédominant entre les corps chaleureux. Les métaux dans la minérale sont plus ou moins précieux, par le rapport et l'analogie qu'ils ont avec l'or, le plus excellent de tous ; les pierreries avec le diamant, les fleurs avec la rose, les arbres avec la palme, les poissons avec le dauphin, les animaux avec le lion, les oiseaux avec l'aigle, les nombres avec l'unité, les étoiles avec le soleil ; et ainsi du reste. Dans le christianisme, dans la morale et dans la politique, le prix et la valeur des vertus se prend de l'alliance qu'elles ont avec la première en chaque ordre [1].

Le Père Léon est un bon prédicateur, zélé, et fort éloigné de vouloir sacrifier à une vaine éloquence ; la pensée qu'il exprime est tout à fait traditionnelle à l'époque. Il n'empêche que cette manière de prêcher va bientôt paraître intolérable ; le public ne pourra plus supporter ces archaïsmes de style et de vocabulaire, ces références périmées à une science d'allure médiévale, ces longs détours profanes avant de rejoindre l'idée chrétienne. Ce genre d'éloquence était voué à disparaître.

A vrai dire, il ne disparut que lentement, même à Paris (nul ne saurait dire quand il a disparu dans les provinces). Né en 1600, Léon de Saint-Jean appartient à la génération qui précède immédiatement celle de Bossuet. L'on peut observer, chez les prédicateurs nés comme lui avec le siècle, une grande variété de tons. Certains pratiquent un académisme creux : ainsi le Père Planchette, de la Congrégation de Saint-Maur [2], lequel mourut en 1661. Mais quelques autres parlent déjà un langage très proche de celui de Bossuet. Le plus remarquable me semble être le Père Texier, S.J., né en 1610, qui donna le carême au Louvre en 1661. Voici, extraite d'un de ses sermons, l'évocation des derniers moments d'un impie soudainement frappé par la mort alors qu'il se trouvait « à table avec les compagnons de ses débauches » :

1. *Sermon pour le premier dimanche de carême*, *L'Année royale* (2 vol., Paris, 1655), t. I, p. 5-6.

2. Cf. notamment ses *Panégyriques de plusieurs saints*, Paris, 1675.

Le prêtre qui voit qu'il s'agit du salut éternel de cette âme, se jette sur le lit, secoue ce moribond, crie d'une voix forte : Souvenez vous de Dieu, Monsieur, souvenez vous de Dieu. Il n'est pas temps : il s'en fallait souvenir lorsqu'on se portait bien. Eh ! Monsieur, serrez moi la main, ouvrez les yeux, faites moi quelque signe : ne voulez vous pas recevoir l'absolution de vos péchés ? Vous parlez à un mort (...) Enfin le prêtre, voyant qu'il ne peut avoir ni paroles ni gestes, prend son livre et se met à genoux, il commence les recommandations de l'âme.

Prenez-y garde, et vous verrez que toutes les paroles contenues dans ces saintes prières fournissent autant de raisons qui confondent et qui condamnent cet impie surpris *Proficiscere, anima christiana, in nomine Patris qui creavit te* : sors, âme chrétienne, au nom de Dieu le Père qui t'a créée, au nom du Fils qui t'a rachetée, au nom du Saint-Esprit qui t'a sanctifiée. Ame chrétienne, dites vous ? Où sont donc les marques de son christianisme ? N'a t il pas déshonoré le caractère de son baptême et violé mille fois les serments solennels qu'il avait faits à Dieu entrant dans son Église ? N'at-t-il pas toute sa vie obéi à Satan [1] ?

Le prédicateur le plus renommé, à cette époque, reste le Père Jean-François Senault, qui va devenir supérieur général de l'Oratoire. Il est né en 1599. En 1662 encore il prêche l'avent au Louvre (succédant à Bossuet qui y a prêché le carême), et en 1669 il donne une très estimable *Oraison funèbre de Henriette de France.* L'œuvre de Senault est révélatrice, précisément, parce qu'elle est fort inégale et même contrastée. Visiblement il fait effort pour être simple, mais il n'y parvient pas toujours. Il est élégant, certes, mais trop subtil, tout à fait incapable d'atteindre à l'énergie d'un Texier.

L'on en dirait autant de prédicateurs plus jeunes qui se trouvent en 1660 dans la force de l'âge. Le meilleur est probablement Le Boux, de l'Oratoire également. Né six ans avant Bossuet (1621), il avait donné à la cour les avents de 1654 et de 1656 et le carême de 1657. L'on ne connaît pas bien sa manière, parce que ses discours furent remaniés au XVIIIe siècle ; nous avons pourtant de lui quelques sermons pris à l'audition : ils manifestent de la puissance, mais trop de clinquant.

Ainsi donc, en 1660, aucune voie ne semble s'imposer. Bien plus, des influences contradictoires ne cessent de solliciter les jeunes prédicateurs. Il y a, bien entendu, les *mardis* de Saint-Lazare. Mais il y a aussi les écoles de rhétorique. L'une d'elles mérite une mention particulière : l'académie de Jean de Soudier de Richesource. C'était un curieux personnage que ce Richesource : protestant d'origine, n'ayant abjuré qu'après avoir fondé son académie ; protégé de Foucquet ; encouragé par Loret. Fort habile à se faire de la réclame, il se trouvait en 1660 au faîte de sa carrière. Cette année là l'Assemblée

---

1. *L'impie maudit dans sa mort* (sermon XVIII de l'avent intitulé *L'impie malheureux, ou Les trois malédictions du pécheur*), *in* MIGNE, *Collection universelle et intégrale des orateurs sacrés*, t. VI, col. 934-935.

du Clergé lui accorda une pension, et il mit au concours l'éloge du roi à l'occasion de la Paix des Pyrénées. La question était : « Si l'éloge de pacifique est plus glorieux à un prince que celui de triomphant ». Lui-même conclut ainsi le débat :

Disons que l'éloge de Triomphant de notre généreux monarque, qui à la tête de ses victorieuses armées a toujours triomphé des ennemis de la paix, est infiniment moins glorieux que celui de Pacifique de notre magnanime Louis, puisqu'il nous donne la paix et ensuite à toute l'Europe, et que nous faisant jouir du repos et de l'ombre de ses lauriers, sa Bonté triomphe de sa Valeur, et qu'arrêtant en notre faveur le cours de ses agréables Victoires, de ses riches Conquêtes et de ses Triomphes les plus augustes et les plus glorieux il triomphe du Triomphe, et qu'étant invincible à tout autre qu'à lui-même, il triomphe de lui-même [1].

L'on peut juger par là des difficultés que le classicisme, le naturel, la simplicité devaient rencontrer pour s'imposer. L'étonnant, c'est qu'ils aient fini par y parvenir tant bien que mal.

Mais ils n'y parvinrent pas dès 1660. Ce n'est guère qu'en 1665, mieux en 1670, qu'il devient possible de parler d'une école classique de la prédication : Giroust, Bourdaloue, Fléchier (bien qu'il eût été le bon élève de Richesource), Fromentières, Mascaron.

Tous ces orateurs étaient nés dans les dix années 1624-1634. Bossuet avait le même âge qu'eux, puisqu'il naquit en 1627. Mais il accéda beaucoup plus jeune à la notoriété : il fut connu dix ans plus tôt. Il ne fut donc pas influencé par eux. Il ne les influença, semble-t-il, pas non plus. Il constitue un cas tout à fait particulier. Il échappe à sa génération, comme il échappe, en quelque manière, à son siècle.

***

La première remarque à faire quand on parle de l'éloquence de Bossuet et que l'on essaie de fixer son évolution, c'est que l'on peut observer dans ses discours un progrès technique à travers les années, mais que — ceci est capital — il existe un certain ton, une *griffe*, qui se manifeste chez lui dès le début.

Ouvrons le sermon de Pâques de son Carême des Minimes, la station qu'il prêcha précisément en cette fameuse année 1660 :

Je me souviens ici, Chrétiens, de la joie divine et spirituelle qui était autrefois dans l'Église au saint jour de Pâques. C'était vraiment une joie divine, une joie qui honorait Jésus-Christ, parce qu'elle n'avait point d'autre objet que la gloire de son triomphe. C'était pour cela que les déserts les plus reculés et les solitudes les plus affreuses prenaient une face riante. Maintenant nous nous réjouissons, il n'est que trop

---

1. Cité par RÉVILLOUT, *Un maître de conférences au milieu du XVIIe siècle, Jean de Soudier de Richesource*, Montpellier, 1881, p. 28. — En 1665 Richesource a publié un ouvrage intitulé *L'Éloquence de la Chaire, ou La Rhétorique des Prédicateurs*.

vrai ; mais ce n'est pas vous, mon Sauveur, qui êtes la cause de notre joie. Nous nous réjouissons de ce qu'on pourra faire bonne chère en toute licence : plus de jeûnes, plus d'austérités ; si peu de soin que nous ayons peut-être apporté pendant le carême à réparer les désordres de nos mœurs, nous nous en relâcherons tout à fait. Le saint jour de Pâques, destiné pour nous faire commencer une vie nouvelle avec le Sauveur, va ramener sur la terre les pernicieuses délices du siècle, si toutefois nous leur avons donné quelque trêve, et ensevelira dans l'oubli la mortification et la pénitence : tant la discipline est énervée parmi nous [1] !

Voilà, incontestablement, un texte admirable. Il faut savoir qu'il est repris, presque mot pour mot, d'un sermon que Bossuet avait composé en 1652, son premier sermon de prêtre [2] (il avait alors vingt-quatre ans).

Or, de quoi est fait le ton d'un tel passage ?

De génie, dirons-nous d'abord. Il y a un je ne sais quoi qui caractérise, non pas (il s'en faut) tous les écrits de Bossuet, mais les grandes pages de son œuvre, celles où il se montre inspiré. Mais dire cela n'explique pas grand chose...

Un autre élément, plus saisissable, de cette éloquence est le rôle qu'y joue la doctrine. Ce qui frappe, chez Bossuet, c'est bien sûr la parfaite connaissance de la doctrine, mais c'est encore plus la totale adhésion de l'homme à cette doctrine ; il éprouve pour elle une ferveur très intense, et il la promulgue avec une merveilleuse assurance, lui conférant en quelque sorte le caractère de l'évidence.

Enfin une composante très importante de l'éloquence de Bossuet doit être recherchée dans l'imprégnation biblique. Il existe un accord préétabli entre la Bible et son tempérament profond, accord que vint encore renforcer l'orientation de ses études. C'est cet accord qui fonde l'originalité de sa doctrine oratoire dont il achève justement de prendre conscience en 1660 et qu'il exposera en 1661 dans son *Sermon sur la Parole de Dieu*.

A la question : *Quelle part peut donc avoir l'éloquence dans les discours chrétiens ?*, ce sermon répond : « Il faut qu'elle semble venir comme d'elle-même, attirée par la grandeur des choses, et pour servir d'interprète à la sagesse qui parle ». Autrement dit : la source de l'éloquence n'est autre que le contenu même de la foi. Et Bossuet d'ajouter : « Mais quelle est cette sagesse, Messieurs, qui doit parler dans les chaires, sinon Notre-Seigneur Jésus-Christ ? » Il convient de faire parler Jésus-Christ comme il parle dans l'Écriture, et c'est en elle que le prédicateur doit tout puiser, « non seulement pour fortifier, mais pour embellir son discours » [3].

---

1. *Œuvres oratoires*, t. III, p. 411.
2. Le *Sermon pour le Samedi Saint*. Cf. *ibid.*, t. I, p. 117.
3. *Ibid.*, t. III, p. 627-628.

Lorsque Bossuet parle d'éloquence, c'est donc au *fond* qu'il pense d'abord, et non pas à la *forme*. Son secrétaire, l'abbé Ledieu, donne à cet égard des renseignements très intéressants. Par exemple à propos des conseils que le vieux Cospéan donnait à Bossuet dès 1643 : « Il lui donna des avis importants sur la prédication, et il lui recommanda principalement de faire de bonnes études avant que de monter dans la chaire ». De même à propos du travail de préparation qu'il s'imposa lorsqu'il revint, en 1656, à Paris :

> Quoiqu'exercé déjà dans la prédication, au collège, à Metz et ailleurs, avant que de se produire dans les chaires de Paris et de monter sur la tribune des rois, avec ce fond de piété que nous lui avons vu, il travaillait à se faire un fond de doctrine, mais pure et solide, exempte de tout soupçon [1].

C'est ce qu'il ne faut jamais perdre de vue. Certes, au début de sa carrière oratoire, Bossuet fait preuve d'inexpérience et ses discours sont loin d'être parfaits. Mais ils contiennent des passages qui le sont. Les progrès qu'il fit au cours des années 1650-1660, et encore après, se ramènent à ce qu'on pourrait appeler la conquête de la continuité. Ses sermons acquièrent une égalité de ton, une unité qui leur manquaient au commencement de sa carrière. Il devient capable de maintenir un discours entier à un certain niveau, sans disparates, sans chutes de tension, sans temps morts.

Ceci dit, où en est sa réputation à la date qui nous intéresse, en 1660 ?

On peut parler d'un « lancement » de Bossuet (il est jeune encore : il a trente-deux ans quand il prêche le Carême des Minimes), qui s'est fait dans les années 1657-1660. Les artisans de ce lancement sont : la Compagnie du Saint-Sacrement, qui lui accorde assez de confiance pour faire de lui, en septembre 1660, l'un de ses correspondants et secrétaires des dépêches ; saint Vincent de Paul ; Anne d'Autriche (ainsi que Henriette de France, reine d'Angleterre) ; peut-être aussi Foucquet, dont l'un des hommes de confiance est François Bossuet, dit *Bossuet le riche*.

Déjà Bossuet a derrière lui de belles réussites, par exemple le *Sermon sur l'éminente dignité des pauvres dans l'Église* en 1659 et la même année le discours d'inauguration de l'église des Feuillants (*Sermon pour la fête des saints Anges gardiens*) ; plus encore que des sermons, des panégyriques de saints (saint Joseph, sainte Thérèse, saint Paul...).

Presque toujours, il convient de le remarquer, cette prédication est destinée à des milieux dévots (à l'exception du sermon chez les

1. *Mémoires et journal sur la vie et les œuvres de Bossuet*, éd. Guettée (4 vol., Paris, 1856), t. I, p. 19 et 37-38.

Feuillants) : milieux lazaristes, entourage d'Anne d'Autriche. Il n'est pas sûr que Bossuet soit préparé à prêcher, pendant toute une station, pour un auditoire très mondain, ce qui va être le cas avec le Carême des Minimes. Ce carême reste dans sa carrière comme un symbole : celui de sa vraie rencontre avec ce qu'on appelait « le siècle » ; il préfigure à cet égard le Carême du Louvre.

En effet l'église des Minimes était une église à la mode. La Bruyère devait écrire : « *Narcisse* se lève le matin pour se coucher le soir, il a ses heures de toilette comme une femme, il va tous les jours fort régulièrement à la belle messe aux Feuillants ou aux Minimes [1] ». Il en était déjà ainsi en 1660. Les Minimes étaient installés place Royale (la fameuse place Royale, notre place des Vosges, en plein quartier du Marais). Les fidèles qui fréquentaient leur église n'étaient guère dévots ; ils se tenaient même souvent mal à la messe et au sermon. On y était fort curieux de remarquer les personnages en vue qui pouvaient y venir, tel Condé que Bossuet eut à saluer du haut de la chaire le dimanche des Rameaux. L'on imagine quel succès de curiosité soulevait à cette date le cousin du roi, tout récemment rentré en France à la suite d'une stipulation spéciale de la Paix des Pyrénées, et sa réputation d'impiété est parvenue jusqu'à nous. La célébration de la paix faisait d'ailleurs régner une atmosphère de réjouissances et de fêtes. A sa manière Bossuet s'y associe lorsqu'il s'écrie : « Ça, çà ! peuples, qu'on se réjouisse ! (...) Je sens, je sens le bonheur public... », et, parlant de Louis XIV : « *Vivat rex Salomon:* Vive le roi, vive le roi, vive Salomon le pacifique ! qu'il vive, Seigneur, ce grand monarque... [2] »

Bref ce carême se déroule parmi les sollicitations de l'actualité, dans des conditions qui ne favorisent guère le recueillement.

Les Pères Minimes eux-mêmes n'étaient peut-être pas toujours aussi retirés, ni aussi humbles, que leur nom le laisserait croire. Ils n'oubliaient pas que leur fondateur, saint François de Paule, était l'un des bienfaiteurs attitrés de la dynastie, que Louis XI l'avait attiré en France, qu'on attribuait à son intercession la naissance du fils aîné de François Ier. Dans les gros volumes qu'ils lui consacrent, ils ne manquent pas de rappeler ces faits, ni de raconter qu'Anne d'Autriche avait fait une neuvaine dans leur couvent de Tours « à l'intention d'obtenir lignée » ; ils détaillent les faveurs accordées par Louis XIII à leur ordre et s'enorgueillissent de ce qu'il « jouit par tout le royaume des faveurs, privilèges et prérogatives que jouissent les officiers de la couronne et domestiques de l'hôtel du roi » [3]. Bien plus,

1. *De la Ville*, § 12.
2. *Sermon sur les Démons*, *Œuvres oratoires*, t. III, p. 238 et 239.
3. Le Père Jean CHAPPOT, *Vie et miracles du Bienheureux saint François de Paule, fondateur de l'ordre des Minimes*, Nancy, 1621, p. 139.

deux des religieux qui se trouvaient alors au couvent de la place Royale étaient les arrière-petits-neveux du fondateur, et l'on attachait une telle importance à ces liens de parenté qu'une généalogie avait été publiée *des neveux et nièces du glorieux Père saint François de Paule, instituteur et fondateur de l'ordre des Frères Minimes, selon et ainsi qu'elle est justifiée par titres originaux et authentiques qu'ont entre leurs mains ceux qui demeurent en France* [1].

Bossuet devait tenir compte de tout cela. Précisément il lui fallut achever son carême par un panégyrique de François de Paule. Il n'eut garde d'oublier de dire qu'il avait été « chéri et honoré par trois de nos rois », et il ne manqua pas de saluer son « ordre révéré par toute l'Église », ni de louer les « bons exemples de ses religieux » [2].

La question se pose donc de savoir si Bossuet parvint à s'adapter d'emblée à un auditoire aussi mondain.

Au vrai, je ne le pense pas. Les discours du Carême des Minimes sont souvent magnifiques. Mais l'on pourrait sans paradoxe prétendre qu'ils ne le seraient pas tant s'il avait eu moins de peine à trouver le ton qui correspondait, non seulement aux habitudes, mais même aux besoins de son auditoire. Ils le sont plus, à coup sûr, que s'il était entré davantage dans le détail de la morale et des considérations pratiques. Ils le sont plus que si ses discours avaient été plus *actuels*.

Ils restèrent, en fait, surtout dogmatiques, à commencer par le premier, le *Sermon sur les Démons* (un sujet que Bossuet rapportait de sa province, et qu'il ne devait plus oser reprendre). La station présente toute une série de grands sermons de doctrine, très riches, à la fois didactiques et enthousiastes. tels ceux du Vendredi Saint et de Pâques, si pleins d'idées que l'orateur en réutilisera plus tard des parties, mais n'en redonnera jamais le contenu d'un seul tenant, avec une pareille densité.

Celui du Vendredi Saint surtout est stupéfiant. Il s'agit de la célèbre *passion* qui contient le passage toujours cité de l'*Ecce homo :*

Contemplez cette face, autrefois les délices, maintenant l'horreur des yeux ; regardez cet homme que Pilate vous présente. Le voilà, le voilà, cet homme ; le voilà, cet homme de douleurs : « *Ecce homo, ecce homo :* Voilà l'homme ! » Eh ! quoi, est-ce un homme ou un ver de terre ? est-ce un homme vivant, ou bien une victime écorchée ? On vous le dit ; c'est un homme : « *Ecce homo :* Voilà l'homme ! » Le voilà, l'homme de douleurs, le voilà dans le triste état où l'a mis la Synagogue sa mère ; ou plutôt le voilà dans le triste état où l'ont mis nos péchés, nos propres péchés, qui ont fait fondre sur cet innocent tout ce déluge de maux [3].

1. In-f°, Paris, 1623.
2. *Œuvres oratoires*, t. III, p. 463, 470 et 471.
3. *Ibid.*, p. 381.

Une certaine rudesse, un certain réalisme font qu'on a été tenté de considérer — à tort — ce sermon comme la réutilisation d'une composition beaucoup plus ancienne. En réalité Bossuet fut saisi par la grandeur d'un sujet qu'il traitait d'ailleurs pour la première fois. Il a voulu tout dire : l'agonie au jardin des Oliviers, agonie qui consistait, non à lutter contre la mort, mais à s'obliger à rester encore en vie ; la crucifixion, où Jésus suspendit l'exercice de sa divinité pour subir tous les maux que lui faisaient les hommes ; la mort, à propos de laquelle Bossuet essaie de cerner le mystère des cris : *Eh ! pourquoi, mon Père, m'abandonnez-vous ?*, puis : *Tout est consommé...* Rappelons seulement quelques phrases extraites de la fin, dans le développement sur les mots *Tout est consommé :*

Jésus fait l'un après l'autre tout ce qu'il a à faire : il parcourt toutes les prophéties, pour voir s'il reste encore quelque chose ; il se retourne à son Père, pour voir s'il est apaisé. Voyant enfin la mesure comble, et qu'il ne restait plus que sa mort pour désarmer entièrement la justice, il recommande son esprit à Dieu ; puis élevant sa voix, avec un grand cri qui épouvanta tous les assistants, il dit hautement : *Tout est consommé*, et remet son âme à son Père, d'une action libre et forte, pour accomplir ce qu'il avait dit, que nul ne la lui ôte par force, mais qu'il la donne lui-même de son plein gré ; et ensemble pour nous faire entendre que vraiment il ne vivait que pour nous, puisque, notre paix étant faite, il ne veut plus rester un moment au monde. Ainsi est mort le divin Jésus, nous montrant combien il est véritable *qu'ayant aimé les siens, il les a aimés jusques à la fin*. Ainsi est mort le divin Jésus, *pacifiant par ses souffrances le ciel et la terre*. Il est mort, il est mort, et son dernier soupir a été un soupir d'amour pour les hommes [1].

On ne refait pas deux fois un tel discours, et Bossuet, effectivement, ne devait jamais le reprendre. Mais, s'il est vrai que les auditeurs ont toujours les prédicateurs et les sermons qu'ils méritent, qui mériterait un pareil sermon ? L'orateur ici n'est si grand que parce qu'il oublie son public pour s'abandonner à sa méditation propre.

Il existe évidemment dans le Carême des Minimes des sermons plus accessibles, plus accordés au niveau spirituel de ce que l'on pourrait appeler des chrétiens moyens, portant sur des sujets plus simples et plus pratiques. Pourtant même ces sermons-là restent difficiles. Bossuet y prend son auditoire de très haut. C'est par exemple le cas du *Sermon sur nos dispositions à l'égard des nécessités de la vie*, dont le sujet est l'attitude du chrétien à l'égard des biens de ce monde, et qui se divise en trois points : 1° le nécessaire, 2° le superflu, 3° l'extraordinaire. Ce discours reste fort théorique. A peine y trouve-t-on l'inévitable allusion, que le sujet appelait, aux excès de la toilette féminine ; mais Bossuet en parle en un style singulier, non sans invoquer le secours de Tertullien :

---

9. *Ibid.*, p. 389-390.

Dans ces habits superbes, que vous faites faire si étroits afin qu'on admire votre belle taille, que vous chargez de tant de richesses pour étaler aux yeux toute votre pompe, peut on vous demander, Mesdames, *conscientiam tuam perrogabo,* « oui, je vous le demande, dit Tertullien, lequel est-ce que vous sentez le premier, que vous soyez serrée ou vêtue, que vous soyez chargée ou couverte ? *Conscientiam tuam perrogabo, quid te prius in toga sentias indutum, anne onustum ?* » Quelle extravagance, dit le même auteur, de s'habiller d'un fardeau, *hominem sarcina vestire,* et d'accabler le corps, de le faire gémir sous le poids que lui impose une propreté affectée, afin de contenter la curiosité [1] !

Bossuet ici fait-il figure d'*honnête homme ?* Se conforme-t-il au style qui nous semble caractériser la génération de 1660 ?

Ailleurs, dans le même sermon, il orchestre, pour combattre l'ambition, une splendide image biblique : « *Assur,* dit (le) prophète, *s'est élevé comme un grand arbre, comme les cèdres du Liban...* ». Le passage est bien connu. Il sera repris lors du Carême du Louvre (1662), et il sera difficile de ne pas songer alors à la chute de Foucquet [2] ; mais en 1660 il n'est question que de mettre en relief, de la façon la plus saisissante possible, un grand lieu commun. Bon exemple de la manière dont Bossuet, aux prises avec le *siècle,* s'efforce de le fustiger.

Bossuet aux prises avec le siècle, c'est ce que nous montrent aussi quelques pathétiques discussions. L'une d'elles s'amorce à la fin du même sermon :

O homme, que penses-tu faire ? Pourquoi te travailles-tu vainement ? — Mais je serai plus sage ; et voyant les exemples de ceux qui m'ont précédé, je profiterai de leurs fautes. — Comme si ceux qui t'ont précédé n'en avaient pas vu faillir d'autres devant eux (...) — Mais je jouirai de mon travail. — Et pour dix ans que tu as de vie ! — Mais je regarde ma postérité, que je veux laisser opulente. — Peut-être que ta postérité n'en jouira pas. — Mais peut-être aussi qu'elle en jouira. — Et tant de sueurs pour un peut-être [3] !...

... Et la discussion se poursuit (Bossuet ne l'a d'ailleurs pas entièrement écrite).

Voici un autre exemple ; je l'emprunte au *Sermon sur les Rechutes,* et je n'en cite que quelques phrases :

Que dirai-je, où me tournerai je pour arrêter ces profanations ? Dirai-je que Dieu, pour punir les hommes de leurs sacrilèges, a résolu désormais de fermer cette fontaine (le sacrement de pénitence) à ceux qui retombent ? Mais je parlerai contre l'Évangile (...) Non, pécheurs, je ne puis vous dire que vous êtes exclus de cette eau : l'eussiez-vous profanée

---

1. *Ibid.*, p. 303.
2. *Ibid.*, p. 310-311, pour le développement du *Sermon sur nos dispositions à l'égard des nécessités de la vie.* La reprise du développement lors du Carême du Louvre se trouve dans le *Sermon sur l'Ambition* (*Œuvres oratoires*, t. IV, p. 256-257).
3. *Loc. cit.*, p. 311-312.

cent fois, mille fois, revenez, elle est prête à vous recevoir, et vous pouvez encore y laver vos crimes. Que dirai je donc pour vous arrêter ? Quoi ? qu'encore qu'elle soit ouverte, Dieu ne vous permettra pas d'en aborder (...) ? Mais qui a pénétré les conseils de Dieu [1] ?...

Comment ne pas sentir qu'il ne s'agit pas ici d'effets rhétoriques. Sans doute l'émotion de l'orateur est dirigée, organisée, exploitée si l'on veut ; mais cette émotion est réelle : elle existe *d'abord*. Or cette émotion de quoi est-elle faite, sinon du sentiment d'une certaine impuissance et d'un certain désarroi ?

Il n'est pas rare, dans ce Carême des Minimes, que se trahissent ainsi des sentiments d'amertume, de scandale, de crainte de l'échec. Sans parler de la péroraison du dernier discours, très dure pour les auditeurs qui s'étaient mal tenus pendant les sermons, pensons à cette phrase du *Sermon sur les vaines excuses des pécheurs :*

On prêche la vérité, et personne ne la veut entendre ; on montre aux peuples la voie du salut, et on méprise de la suivre ; on élève la voix dans les chaires tout un carême pour crier hautement contre les vices, et on ne voit point de pénitence [2].

ou à cette invective quasi désespérée contre l'esprit de grandeur :

Qui n'a pu avoir la grandeur, a voulu néanmoins la contrefaire ; et cette superbe ostentation de grandeur a mis une telle confusion dans tous les ordres, qu'on ne peut plus y faire de discernement ; et, par un juste retour, la grandeur s'est tellement étendue qu'elle s'est enfin ravilie. O siècle stérile en vertu, magnifique seulement en titres [3] !

Résister au siècle, disions-nous en commençant, est l'une des tâches de la prédication, et c'est une des raisons pour lesquelles le problème de la signification de l'année 1660 se pose en termes bien particuliers quand il s'agit de ce genre oratoire. Bossuet nous apporte une saisissante illustration de cette remarque.

***

Faut-il conclure que Bossuet n'était pas encore classique en 1660 ?

Cette conclusion, si nous l'admettions, nous engagerait à nous demander s'il devait le devenir plus tard, et à nous efforcer de préciser à quel moment. Or nous découvririons qu'il apprit, lors des stations postérieures au Carême des Minimes, à se mettre mieux en harmonie avec l'esprit et le goût contemporains ; mais nous serions conduits à déclarer qu'il ne devint vraiment classique qu'après 1670, date à laquelle sa carrière oratoire est presque achevée. Autrement dit

---

1. *Ibid.*, p. 285.
2. *Ibid.*, p. 315.
3. *Sermon sur nos dispositions à l'égard des nécessités de la vie, ibid.*, p. 309.

nous ne trouverions à citer de lui, comme textes vraiment classiques, qu'un nombre de discours restreint, dont le sermon de Pâques de l'année 1681, le *Sermon sur l'unité de l'Église*, peut-être des oraisons funèbres (mais les oraisons funèbres posent des problèmes particuliers.)

Encore est-il que même dans ces quelques discours les passages les plus beaux sont encore ceux où l'orateur fit craquer les cadres de l'éloquence formelle. L'éloquence formelle tient, nécessairement, du *siècle*, et devant le *siècle* Bossuet resta toujours hésitant et troublé ; admirant, et n'admirant pas, impressionné, mais non conquis. La haute société, le monde, la grandeur temporelle sous toutes ses formes, purent bien le solliciter ; il n'en demeura pas moins l'homme qui avait connu autre chose, de plus réellement grand, et qui en gardait la nostalgie : saint Vincent de Paul et tout ce renouveau catholique du Siècle des Saints auquel il savait bien qu'il devait tout, et, au delà encore, cette antique histoire ecclésiastique dont il était nourri : « Il faudrait être comme un saint Ambroise [1] »...

Plutôt que de se demander si Bossuet est *devenu* classique et quand il l'était devenu — ce qui suppose au fond une conception extérieure et trop sage du classicisme —, mieux vaut donc se ranger à l'avis du bon sens et déclarer qu'il *fut* et qu'il *demeure* un classique, en n'oubliant pas que ce mot est capable de recouvrir d'infinies richesses et d'étonnants contrastes.

Peut-être convient-il d'ailleurs de distinguer, dans la génération de 1660, deux demi-générations de classiques. Des plus jeunes, un Racine, un Boileau, l'on peut affirmer qu'ils se trouvèrent adaptés à leur temps, heureux apparemment d'y vivre. Mais La Fontaine ? Mais Molière ? Mais Bossuet ? Ne nous hâtons pas de faire d'eux les parfaits représentants d'un certain « Grand Siècle ». Il y a beaucoup à dire de leurs nostalgies, nostalgies qui leur venaient de l'époque précédente et qui confèrent aujourd'hui leur saveur propre à leur œuvre. Les faire naître en 1660 reviendrait à leur dénier les sources vives de leur force et de leur grandeur.

Jacques TRUCHET,
Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nancy

---

1. Lettre de Bossuet au maréchal de Bellefonds du 20 juin 1675, *Correspondance*, éd. Urbain-Lévesque (15 vol., Paris, 1909-1925), t. I, p. 365.

Notes bibliographiques

Georges MONGRÉDIEN, *La Journée des Dupes* (Éd. Gallimard, 1961, 276 p.).

Dans la collection *Trente journées qui ont fait la France*, dirigée par Gérard Walter, notre infatigable Président donne une analyse de la crise politique qui aboutit à l'explosion du 10 novembre 1630 dans un ouvrage qui associe harmonieusement l'agrément du récit et de la présentation avec la plus complète et la plus sûre érudition. L'agrément est apporté par le style vivant et coloré de l'auteur comme par une très riche illustration qui, outre de nombreux portraits, plans ou panoramas, évoque « la France de Richelieu dans la paix et dans la guerre » par un choix très abondant dans l'œuvre gravé de Sébastien Leclerc. L'appareil d'érudition, d'une grande richesse, occupe les pages 153 à 275, mais au lieu d'accabler, éclaire, soutient et enrichit l'exposé propre, renfermé dans les 150 premières pages ; il comprend en effet, outre des illustrations, de nombreux appendices, choix de textes, lettres, pamphlets, mémoires, etc., et le plus vif intérêt est suscité par la confrontation de neuf récits de la Journée par des contemporains, sans compter, pour la liquidation de la crise, les pièces essentielles concernant la fin des frères Marillac. L'ouvrage comporte un précieux tableau chronologique, une bibliographie semi-exhaustive de la période et un index alphabétique.

Après une introduction de Gérard Walter, qui évoque en 24 pages les conditions politico-sociales de la France de Louis XIII, G. Mongrédien articule son analyse en sept chapitres : les personnages du drame (avec les portraits finement fouillés du roi, de la reine-mère, du cardinal et des frères Marillac) ; deux politiques, deux partis ; l'affaire de Mantoue, prologue du drame ; la journée des Dupes ; l'exil de la reine-mère ; procès et mort du maréchal de Marillac ; procès et mort du duc de Montmorency. La journée cruciale, étudiée heure par heure, n'occupe qu'un chapitre, les six autres étant consacrés aux origines diverses aux séquelles et aux conséquences de la crise. On peut même dire que l'ouvrage renferme toute une *explication* de l'ensemble du règne et de ses problèmes politiques, et c'est là tout son intérêt, en étendue comme en profondeur.

Les portraits et caractères des grands protagonistes ne sont pas des esquisses, mais des miniatures à l'analyse très poussée, non sans verdeur : la reine-mère épaisse et bornée, mais une Médicis fastueuse autoritaire et coléreuse, longtemps redoutée et respectée de son fils ; ses deux fidèles, les demi-frères de Marillac, l'aîné, Michel, le magistrat austère,

dévôt et scrupuleux [1] et le cadet, Louis, le soldat élégant, spirituel et léger ; le roi, autoritaire et timide, ombrageux et jaloux, et son ministre, l'ambitieux prélat, longtemps cauteleux courtisan, l'homme lige de la reine-mère, et qui, après son double jeu du temps de Luynes, devient sincèrement celui du roi, dont on comprend à son égard la défiance si longtemps réticente, avant le « mariage de raison » entre monarque et ministre quand le premier eut compris que le second n'œuvrait que pour la grandeur de son État. Après bien d'autres historiens (Marius Topin, Gabriel Hanotaux, Louis Batiffol, Georges Pagès), M. Mongrédien « démystifie » Louis XIII de sa gangue légendaire de roi-soliveau, symbolisée par l'adage « Est-ce que le Roi peut quand le Cardinal veut ? ». Si, pour tant de contemporains porte-paroles de la noblesse, Richelieu n'est qu'un « tyran » ou un « satrape », les papiers de Richelieu comme les billets manuscrits de Louis XIII révèlent sans laisser aucun doute que d'une part le roi, dans sa faiblesse, sentait tout le besoin qu'il avait du ferme appui du cardinal, et que d'autre part Richelieu n'avait d'autre pouvoir de décision que celui que lui laissait le roi qui prit seul les plus dures sanctions du règne, comme les refus de la grâce d'un Chalais, d'un Montmorency ou de son très cher Cinq-Mars. Mais dans la délicate question des rapports personnels du roi et du ministre, M. Mongrédien se sépare des avis d'Hanotaux, de Batiffol et de Pagès qui soulignaient d'après le ton de leurs correspondance et les effusions de leurs rencontres après les séparations ou de communs périls, la nature affectueuse qu'avait prise leur amitié à la lumière des épreuves et des services rendus, alliance réellement indéfectible, selon la promesse royale, malgré de passagères bouderies. M. Mongrédien va jusqu'à trouver « vraisemblable (chez le roi) un sentiment de soulagement à la mort de Richelieu, comme le disent tous les contemporains », et déclare même : « S'il n'a pas subi Richelieu, s'il l'a accepté, on ne voit pas qu'il l'ait jamais aimé ». Il conclut par un mariage de raison fondé sur la confiance réciproque, une collaboration étroite fondée sur la nécessité de la raison d'État.

Le second chapitre touche le fond du drame, creuse et développe l'idée déjà mise en lumière par G. Pagès [2] : le conflit qui mit aux prises les deux clans politiques en présence, celui des « Politiques » ou des « Bons Français » gallicans avec Richelieu et celui des « Dévots » ultramontains avec la reine-mère, Bérulle et Marillac. n'est pas un sordide conflit de personnalités, une vulgaire intrigue de Cour entre deux ministres également hautains et ambitieux s'appuyant l'un sur le roi, l'autre sur la reine-mère. C'est le choc de deux grandes, profondes et sérieuses politiques, parfaitement justifiables et ayant chacune leur valeur. On sait bien celle de Richelieu fondée sur la grandeur européenne d'une France enserrée par le bloc austro-espagnol et cherchant à se donner de l'air sur le Rhin comme

---

1. Peut-on dire d'un homme mort en 1632 qu'il a été « marqué par Port-Royal », d'autant plus que l'austérité morale des familles de la Robe paraît être bien antérieure au mouvement janséniste qui ne toucha l'abbaye qu'à l'entrée en scène de Saint-Cyran après ses sermons de 1634 ?

1. G. PAGÈS, *Autour du « Grand Orage », Richelieu et Marillac, deux politiques* (*Revue historique*, 1937, p. 63-97).

en Italie où l'affaire de Casal, née de la succession de Mantoue et de la duplicité du duc de Savoie, fut le prologue du drame, tant guerriers qu'intérieur : l'argument de Richelieu et du P. Joseph, qu'ils ne parvinrent que très mal à faire comprendre des catholiques français, était la dissociation de la cause catholique de celle de l'Espagne et de la Maison d'Autriche, que l'opinion générale identifiait à la Contre-Réforme en Europe. M. Mongrédien analyse, à côté de la position « dévote » du bérullisme naturellement « romain » et « espagnol », la position pacifiste du garde des Sceaux Marillac, ministre autoritaire et sincèrement soucieux du rétablissement de l'ordre public et de la paix intérieure dans un royaume « plein de séditions, et les Parlements n'en châtient aucune » Les mouvements populaires, surexcités par la misère et l'oppression fiscale, étaient endémiques et jouissaient partout de fortes complicités, des gentilhommes comme des officiers du cru, dont le provincialisme était hostile à l'emprise étatique, et dont le dernier soubresaut formera la Fronde. Si Bérulle, après l'expédition de Piémont, disait « c'est assez de gloire au roi » quand Richelieu, Effiat et Schomberg voulaient une nouvelle intervention transalpine, c'était par hispanophilie religieuse, et si Marillac s'y associait, c'était par ardent catholicisme certes mais aussi par crainte de voir la France se lancer dans une guerre impopulaire et coûteuse au milieu de la misère et de l'anarchie intérieure. Et M. Mongredien de souligner justement que la politique de Marillac n'a passé pour « factieuse » aux yeux de certains historiens que parce que le roi a choisi celle de Richelieu, sorti vainqueur du dilemme. Tout le drame est là : Louis XIII, à la croisée des chemins, doit choisir entre la guerre et la gloire, d'une part, ce qu'offre le tentateur Richelieu, et l'offre plus modeste, terre-à-terre, et largement « humanitaire » d'une restauration intérieure, administrative, économique et financière. Un des deux clans devra disparaître par le choix du roi, d'où le drame du Luxembourg qui n'est en soi que l'effet d'un long aboutissement.

Cette journée d'ailleurs, dont l'auteur analyse les péripéties à travers les divers témoignages (dont celui, très discuté, de Saint-Simon d'après son père, acteur et témoin oculaire), est incertaine dans son déroulement même, les uns l'attribuant au 11 novembre, les autres au 10 « veille de la Saint-Martin », comme Richelieu, Bassompierre et Goulas. L'auteur tient avec eux pour le 10 contre Gaston d'Orléans, Aubery et May du Chasteley : un grand événement peut même être difficile à dater ! Mais l'enchaînement des actes du drame par l'auteur emporte la conviction. Enfin, l'exil de la reine-mère et la liquidation ou l'éviction par étapes de tous ses partisans en place étaient dans la logique des choses, et le principal ministre, promu duc et pair, allait peupler toutes les grandes charges de ses parents, clients et créatures et peu à peu faire triompher sa politique, le roi ayant délibérément choisi la voie de la grandeur en Europe. Cette patiente et assez violente épuration de tous ces opposants est nettement exposée et expliquée par M. Mongrédien qui, par son solide ouvrage, apporte encore plus de lumière sur le règne si trouble et tourmenté de l'anxieux et secret Louis XIII.

H. MÉTHIVIER.

✦✦

Pierre-Georges LORRIS, *La Fronde* (Ed. Albin-Michel, 1962, 413 p. in-12).

Depuis les travaux de Cheruel (1879 et 1883) aucune synthèse des années troubles qui forment la période critique dite de la Fonde n'a été tentée, à part l'intéressant essai d'interprétation de l'historien Néerlandais Ernst Kossmann (Ce dernier ouvrage n'a fait l'objet à notre connaissance que d'une note critique, celle de P. Goubert dans « Annales Économies, Sociétés », janvier-mars 1958). Par contre, on a quelques monographies, sur la Fronde à Paris ou à Bordeaux, ou des études sur les origines diverses du mouvement comme celle de R. Mousnier (*Quelques raisons de la Fronde*, in *XVIIe siècle*, n° 1949), et surtout des biographies nombreuses sur les principaux acteurs, Mazarin, Condé, ou Retz, dont M. Lorris a donné un solide portrait dans la même collection, ou encore sur les « héroïnes » et « amazones » de la Fronde, depuis Victor Cousin jusqu'à M. Pollitzer en 1960. Le présent ouvrage, comme la collection l'exige est un récit anecdotique, destiné à un public large mais cultivé. Les problèmes sociaux et politiques, loin d'être absents, sont dilués dans une narration agréablement pittoresque et colorée. Le volume est articulé en neuf chapitres aux titres évocateurs : la rébellion du Parlement, le siège de Paris, le renversement des alliances ; la guerre des princesses ; la coalition des deux Frondes ; l'ombre de Mazarin, la dernière guerre civile ; Turenne contre Condé ; la Commune de Paris. On pourra chercher querelle à l'auteur sur le titre du chapitre VII, car la « dernière guerre civile » occupe aussi bien les deux derniers chapitres, la guerre condéenne de 1652, la plus dévastatrice et la plus acharnée dans les grandes plaines parisiennes comme dans la capitale, sans compter les derniers soubresauts du Bordelais.

En fait, l'élégance de l'habillage, nullement romancé, cache à peine un corps solide et plein d'érudition dont les matériaux sont avant tout puisés aux fonds manuscrits de la Bibliothèque nationale, sources de première main, car la plupart des innombrables *Mémoires* du temps sont largement imprimés et utilisés de longue date. Le récit est émaillé et renforcé de bien des citations et de références intéressantes. L'auteur a dégagé les causes diverses du mouvement dans le monde de la Robe et la bourgeoisie, dans la haute noblesse et dans les milieux populaires, mais on regrette de ne pas voir souligner la conjoncture économique de crise qui accompagne la période et en aggrave les maux. M. Lorris a bien montré qu'il n'y a d'union dans la Fronde qu'en fonction du nom haï de Mazarin ; il débrouille clairement l'écheveau compliqué de ce chassé-croisé d'intrigues, de ce bouillonnement d'intérêts opposés entre les divers éléments frondeurs ; il insiste aussi sur l'explosion de féminisme, galant ou précieux, qui constitue la Fronde des grandes dames. Il apparait miraculeux qu'à certaines heures, par la légèreté et l'ambition des grands comme par les rêveries politiques des magistrats, l'État monarchique n'ait pas sombré, et le dernier chapitre dresse le bilan désastreux sur le plan matériel, avec les cruelles dévastations des gens de guerre et les souffrances populaires. La réaction monarchique, avec la complicité de l'opinion, s'explique. Un livre agréable, solide et utile.

H. MÉTHIVIER.

◆◆

Robert MANDROU, *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique. 1500-1640* [Coll. Henri Berr, L'Évolution de l'Humanité, éd. Albin-Michel, 1961].

Suggérer, orienter de nouvelles recherches, susciter de nouveaux travaux, de nouvelles fouilles, peut-on dire, destinées à remettre au jour et à pleinement évoquer les mentalités collectives des milieux humains d'une époque donnée, tel est l'objectif de l'historien Robert Mandrou, fidèle disciple de Lucien Febvre, et qui a cherché, selon le plan de ce maître, à « inventorier... le matériel mental dont disposaient les hommes de cette époque ..., à reconstituer... tout l'univers physique, intellectuel, moral, au milieu duquel chacune des générations qui l'ont précédé se sont mues » (*Combats pour l'histoire*, p. 218). C'est donc l'évocation d'une civilisation, selon les principes de l'« histoire totale » qu'on trouvera dans ces pages, le développement, enrichi de nouvelles données et de nouvelles perspectives, d'une esquisse que l'auteur avait justement brossée dans l'*Histoire de la Civilisation française*, faite en collaboration avec le médiéviste G. Duby (A. Colin, 1958). Et précisément, R. Mandrou reprend ici pour l'étoffer et mieux la sculpter la matière de ce qu'il avait justement appelé le « long XVIe siècle », dans les limites chronologiques imposées par la chute de la « phase A » qui fait du « premier XVIIe siècle » le prolongement de la conjoncture du XVIe siècle dont la dépression s'affirme vers 1640.

Aux critiques qu'on pourrait lui apporter concernant son plan ou sa méthode d'exposition, l'auteur objecte avec raison d'emblée qu'il présente « une recherche de psychologie historique, demeure si peu fréquentée dans la grande maison de l'Histoire, que méthodes et modèles sont encore à créer... » Aussi bien, l'économie de l'ouvrage est-elle ainsi conçue : une première partie nous présente l'*Homme physique* (67 p.) dans son alimentation et sa sous-alimentation, son vêtement et son logement, son état sanitaire et ses thérapeutiques, enfin dans ses « mesures » démographiques relatives ; puis elle analyse l'*homme psychique* (32 p.), avec le rôle respectif et hiérarchisé des divers sens, des émotions et passions avec leurs violences, puis avec son outillage mental (langues parlées et écrites, notions d'espace et de temps, rôle du milieu naturel). L'auteur a souligné toutes les difficultés qu'avait l'homme du début de l'ère moderne à mesurer, à calculer, à dénombrer, avec les effets de ces incertitudes et de cette relativité sur la vie mentale. Une seconde partie, qu'on voudrait plus étoffée (pp. 112-197) tant l'auteur nous met l'eau à la bouche par la richesse quantitative et qualitative des pistes indiquées, nous présente les *milieux sociaux*, d'abord les « solidarités fondamentales », la vie familiale et ses bases, la vie paroissiale au village et à la ville, les ordres et les classes sociales, étude fondée sur les résultats des derniers travaux et sondages partiels, puis les solidarités curieusement qualifiées « menacées et temporaires » où l'on trouve en 17 pages riches et trop brèves, hélas, les problèmes de la royauté, de l'État et de la religion, à quoi l'on joint assez étrangement et plus discutablement les solidarités dites « temporaires », celles des fêtes ou des sociétés de jeunesse, mais on sait

gré à l'auteur d'avoir dégagé l'importance de ces « trêves » au milieu de l'ambiance de « la peur et de la famille, ces compagnes de la vie quotisienne ». Une troisième partie, consacrée aux *types d'activités humaines* (pp. 198-329) est la plus nourrie, la plus évocatrice aussi. Elle est elle-même articulée en trois chapitres : les activités prosaïques, les dépassements, les évasions. Les premières font le point de nos connaissances sur les métiers et techniques à la ville et à la campagne, sur le rôle de l'argent et l'esprit capitaliste, sur la conjoncture et les idées économiques. Certains s'étonneront de voir joindre à ces « activités prosaïques » les « jeux et divertissements » avec le rôle de la chasse nobiliaire, et celui de la danse, des dés ou des cartes. L'auteur qualifié « dépassements » tous les jeux de l'esprit, plus ou moins gratuits, arts, humanisme, science et philosophie, et donne notamment, après M. Tapié et bien d'autres, sa propre conception du Baroque (p. 242) : « S'il est une justification du terme baroque pour désigner la production architecturale, sculpturale surtout, des années 1600 à 1640, c'est bien celle-ci : un siècle après la Renaissance, les sentiments exprimés... ne sont plus les mêmes... ; surtout s'accentue, à travers toute la France, avec le ralentissement économique des années 1620-1640, la crise sociale que la poussée bourgeoise du siècle précédent avait portée à un haut degré de tension : poussée mystique et bouleversement social vont de pair, et favorisent assurément l'exubérance décorative qui est un des caractères dominants de l'architecture baroque, au demeurant si largement religieuse... Les artistes du XVIIe siècle commençant ont à exprimer, non plus la joie de vivre et l'espérance d'un monde meilleur, mais leurs inquiétudes, voire leurs angoisses, en même temps que leur nostalgie des espérances perdues ». Mais pourquoi avoir qualifié « dépassement » la vie religieuse qui était pour la plupart des hommes un élément essentiel de la vie quotidienne et la « structure mentale » même ? On apprécie toutefois la richesse des pages consacrées à ses manifestations chez les clercs et chez les fidèles, de même que les trois pages, dont on regrette la minceur, consacrées aux libertins. On attendait ici la recherche de l'au-delà mystique, qui est bien un véritable « dépassement », mais l'auteur l'a repoussé au chapitre suivant, des « évasions », où il n'a droit qu'à deux minces pages, ce qu'on regrette encore à la mesure de ce si riche « premier XVIIe siècle ». Les évasions dénombrées ici sont les unes matérielles, avec le défilé pittoresque de tous les nomadismes, pèlerins, touristes, soldats et autres professionnels de l'errance, les autres « imaginaires », étude assez neuve, avec l'exposé des rares stupéfiants et excitants d'alors, le goût des voyages et des mondes imaginaires et romancés, enfin l'appel à Satan, si fréquent et « naturel », et parfois le suicide. Mais on s'étonnera d'y voir inclure, outre la démarche mystique, certes forme d'évasion, la musique et le théâtre, qu'on verrait plutôt avec les arts parmi les « dépassements » et quelque peu dans les « divertissements ».

Petites chicanes, car on ne dira jamais assez la densité ni la richesse de suggestion de ce livre, qui ne prétend pas d'ailleurs être un bilan, mais un programme, un plan de recherches. Tout est suggestif, la bibliographie, l'illustration et les cartes, si neuves et précieuses pour comprendre la

France du XVI[e] siècle. La conclusion générale (pp. 333-368), sur les structures et les conjonctures mentales, est peut-être par sa valeur plus encore une Introduction à de nouveaux défrichements, une invitation au voyage de la recherche sur les multiples sentiers dont l'auteur précise les repères actuels, une somme de perspectives ouvertes sur tous les horizons humains d'une époque et dont l'excitante lecture apporte à la fois plaisir et profit.

Hubert MÉTHIVIER.

◆◆

Georges DETHAN, *Gaston d'Orléans, conspirateur et prince charmant* (éd. Arthème Fayard, 499 p., 14 décembre 1959).

Dans la galerie des portraits du XVII[e] siècle, il manquait une étude fouillée de Gaston d'Orléans que l'on voit trop souvent à travers les observations et les reproches de ses adversaires. Les différentes étapes de sa vie sont maintenant retracées grâce à M. Dethan qui a patiemment cherché dans les documents connus et inconnus la trace de son héros. L'auteur qui intitule son livre « Gaston d'Orléans conspirateur et prince charmant » ne néglige rien pour présenter son personnage sous le double aspect d'homme politique et d'homme privé.

Il a pleinement réussi dans l'évocation de la Cour de Blois et du prince très doué qui l'animait : épicurien aimable, joyeux vivant, musicien, numismate, botaniste, bibliophile, amateur d'art etc...

Dans la France du XVII[e] siècle, ces centres provinciaux gardent leurs caractères particuliers, qui reflètent les goûts du mécène. Cependant une grande liberté est laissée aux artistes et à tous ceux qui à des titres divers (médecins, clercs, hommes de lois), composent la maison du prince. L'auteur a souligné avec raison la séduction qu'exerçait Gaston d'Orléans sur son entourage. Il est étonnant de voir que les entreprises politiques de Gaston aient pu susciter tant de dévouements tout au long d'une vie parsemée d'échecs si tragiques. L'ambition des serviteurs ne doit pas tout expliquer.

On a désormais un portrait beaucoup plus nuancé et beaucoup plus vrai de Gaston d'Orléans comme aussi de ceux qui l'ont environné ; cette clientèle durable, malgré toutes les vicissitudes, reste un des traits caractéristiques de la société de la première moitié du XVII[e] siècle. Gaston d'Orléans demeure le premier des « Grands », chef d'une « maison » qui a aussi ses ambitions et sa politique propres.

Mais « Monsieur » n'est pas seulement un prince charmant, il est bien davantage un conspirateur. Comme héritier présomptif, comme frère ou oncle du roi, il appartient à la vie publique et prétend influer sur elle. Sans aller jusqu'à formuler une justification, M. Dethan propose une explication du personnage. Sa bienveillante compréhension ne parvient pas cependant à atténuer les responsabilités de Gaston qui n'a jamais une claire conception de l'État ni des devoirs qui lui incombent.

Le prince manque d'envergure ; il se jette dans l'aventure sans réfléchir aux conséquences, désastreuses en définitive pour ses partisans.

Aussi bien Gaston d'Orléans incarne-t-il l'opposition. Ce n'est que par exception et pour de courtes durées, qu'il s'est rallié au pouvoir (la période la plus longue couvre les premières années de la Régence). En retard ou en avance sur son temps, comme l'on voudra, il s'est trouvé en conflit, aussi bien sous le ministère de Richelieu que sous celui de Mazarin, avec les conceptions absolutistes de la Monarchie, commandées par les intérêts supérieurs du pays.

A cet égard nous eussions aimé une armature plus ferme pour certaines parties de l'ouvrage, un ordre chronologique plus rigoureux pour marquer la cadence si frappante dans la vie de Monsieur des périodes d'agitation et de retraite forcée, des développements plus amples sur des événements comme la naissance du dauphin qui ruine les espérances politiques de Gaston ou tel que l'accession du prince à la lieutenance générale, fonction sur laquelle nous avons peu de renseignements, ou enfin la rébellion ouverte et condamnée d'avance que constitue la seconde lieutenance générale obtenue le 20 juillet 1652, presque un an après la majorité du roi, dans les derniers soubresauts de la Fronde.

Mais cette biographie, ouvrage de lecture agréable, s'adresse à un vaste public et pas seulement à de sévères historiens. Nouvelle, bien écrite, d'un intérêt constant, elle plaira aux curieux des gens et des mœurs du XVIIe siècle. Elle servira à mieux faire connaître un prince et un groupe d'hommes qui n'ont pas voulu subir l'évolution générale de leur temps et qui malgré tous les reproches qu'on peut leur faire, méritent considération.

Madeleine LAURAIN-PORTEMER et Pierre JAILLET.

↔

Thomas CORNEILLE, *Le Berger Extravagant*, pastorale burlesque. Edition Critique présentée par Françis BAR. Textes littéraires français 1960.

Cet agréable divertissement du jeune Thomas Corneille est constitué par une simple suite de « canulars » montés à l'adresse du pauvre Lysis, sorte de Don Quichotte de la pastorale, « intoxiqué » par l'*Astrée* comme d'autre par les Amadis.

M. Bar, dans un commentaire aussi savant que copieux, après une analyse de l'action, une présentation rapide de l'auteur, une étude des caractéristiques de la pièce — action, vraisemblance, unités, etc. — s'attache principalement à fouiller la langue et le style, dosant subtilement le pastoral et le burlesque, et conclut sur les intentions de l'auteur et le ton de la pièce. Quatre index alphabétiques, dont deux consacrés aux termes et aux tours burlesques, complètent ce pénétrant travail d'érudition.

On regrette que M. Bar n'aît pas accordé plus de place dans son Introduction au roman de Ch. Sorel qui porte le même titre que notre pièce.

Voir dans quelle mesure celle-ci est autre chose qu'une pure « adaptation » dramatique de celui là, aurait aidé, nous semble-t-il, à pénétrer les vraies intentions de Th. Corneille et à mieux dégager l'originalité de l'œuvre.

Michel THOM.

Correspondance

CONGRÈS RACINIEN 1961

TRICENTENAIRE DU VOYAGE DE RACINE A UZÈS (1661-1961)

Du 7 au 10 septembre 1961 se tiendra à Uzès (Gard) sous le patronage de l'Académie racinienne et sous la présidence de M. Jean Pommier, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, un congrès international d'Etudes raciciennes. Ce Congrès auquel les anciens lauréats du Prix Racine sont particulièrement invités à participer se tiendra à l'Hôtel de Ville d'Uzès. Les trois premières journées seront consacrées à la présentation des communications relatives à la vie et à l'œuvre de Racine. On y joindra la visite de la Ville d'Uzès et celle de la propriété de Saint-Maximin, prieuré du chanoine Sconin, oncle de Racine. Au cours des soirées auront lieu une excursion au Pont du Gard et aux autres vestiges romains de la région illuminés, une représentation de la Thébaïde et une réceptions au Duché d'Uzès. Le dimanche 10 sera consacré aux cérémonies officielles au Pavillon Racine, à la tombe du chanoine Sconin et à l'évocation du souvenir racinien à Uzès.

L'arrivée des congressistes est fixée au mercredi 6 septembre 1961 à 18 heures à l'Hôtel de Ville d'Uzès.

La participation financière est fixée à Cent nouveaux francs (100 NF.) comportant l'hébergement du mercredi 18 heures au lundi 11 septembre à 9 heures, la participation aux excursions et manifestations. Les renseignements peuvent être demandés à la mairie d'Uzès.

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le Bulletin Signalétique

Le Centre de Documentation du C.N.R.S. publie un *Bulletin Signalétique* dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques, publiés dans le monde entier.

Troisième Partie (trimestrielle)	France	Étranger
Philosophie-Sciences Humaines	50 NF.	60 NF.

Abonnement au Centre de Documentation du C.N.R.S., 16, rue Pierre-Curie, Paris-Ve. Tél. DANton 87-20. — C.C.P. Paris 9131-62.

Bulletin d'Information de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes

Directeur : Jeanne Vielliard

Paraît une fois par an et est vendu au numéro.

B° 1 (1952) : 3 NF. ; n° 2 (1953) : 4 NF. ; n° 3 (1954) : 4,60 NF. ; n° 4 (1955) : 7 NF. ; n° 5 (1956) : 4,60 NF.

II. — OUVRAGES

Les Cahiers de Paul Valéry

Ces Cahiers se présentent sous la forme de 32 volumes d'environ 1.000 pages du format 21 × 27, contenant la reproduction photographique du manuscrit et d'environ 80 aquarelles de l'Auteur.

Ils peuvent être achetés dans les conditions suivantes :

1. Volumes reliés .... 1.600 NF.
   (640 NF. payables à la commande et 30 NF. à la parution de chacun des volumes).

2. Volumes sous étuis .... 1.740 NF.
   (780 NF. payables à la commande et 30 NF. à la parution de chacun des volumes).

Les volumes I, II et III sont parus.

Collection « Le Chœur des Muses » – Directeur : J. Jacquot

1. — Musique et Poésie au XVIe siècle, 384 pages .... 16 NF.

2. — La Musique instrumentale de la Renaissance (relié pleine toile crème), format in-4°, 394 pages .... 18 NF.

3. — Les Fêtes de la Renaissance (relié pleine toile crème) format in-4°, 492 pages, 48 planches .... 30 NF.

4. — La Renaissance dans les Provinces du Nord (relié pleine toile crème), format in-r°, 219 pages .... 11 NF.

Série des Luthistes

Guillaume Morlaye. — Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth .... 7 NF.

Collection d'Esthétique

1. — Mélanges. — G. Jamati (relié pleine toile) .... 13 NF.

2. — Visages et perspectives de l'Art moderne (peinture, musique et poésie). Recueil des communications faites, aux entretiens d'Arras (20-22 juin 1955) (relié pleine toile) .... 12 NF.

3. — La mise en scène des œuvres du passé. Relié pleine toile, 308 pages .... 19 NF.

III. — COLLOQUES INTERNATIONAUX

II. — Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle 15 NF. (Le colloque Léonard de Vinci est en vente aux Presses Universitaires de France).

III. — Les Romans du Graal aux XIIe et XIIIe siècles .... 10 NF.

IV. — Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe siècle .... 6,60 NF.

Renseignements et vente au Service des Publications du C.N.R.S., 3e Bureau, 13, quai Anatole-France, PARIS-VIIe. — C.C.P. Paris 9061-11. — Tél. INV. 45-95.

IMPRIMERIE BERNIGAUD ET PRIVAT, DIJON — Achevé d'imprimer en août 1961

Le Secrétaire-Gérant : M. PIERRE JAILLET

SOCIÉTÉ d'ÉTUDE du XVIIe SIÈCLE

déclarée conformément à la loi du 1er juillet 1901
(*Journal Officiel* du 22 avril 1948)

Objet : Le XVIIe siècle étant un des sommets de la civilisation française et par son influence, de la civilisation mondiale, une Association est fondée dans le but de l'étudier et de le faire mieux connaître dans son ensemble, et notamment dans le domaine historique, littéraire, philosophique, artistique, scientifique, spirituel et juridique. La Société désire coordonner les efforts des personnes, groupements et institutions qui ont déjà fait ou font des travaux sur le XVIIe siècle, susciter des recherches nouvelles, diffuser les résultats obtenus.

Ses moyens d'action consistent principalement dans la constitution d'un service de documentation, dans la publication d'une revue ou bulletin, qui sera distribué aux membres de la Société ; dans l'édition sans recherche de bénéfices, de documents originaux ou d'ouvrages concernant le XVIIe siècle ; dans l'organisation de conférences et de réunions.

COTISATIONS

France :	Membres sociétaires :	12 NF. par an.
	Membres donateurs :	30 NF. par an.
Étrangers :	Membres sociétaires :	15 NF. ; U.S.A. : 5 dollars.

— Les abonnements partent du 1er janvier de chaque année (4 numéros).
— Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 NF.

BULLETINS ENCORE DISPONIBLES

Les Bulletins des années 1949, 1950 et 1951 sont complètement épuisés.

Sont encore disponibles :

Le numéro spécial illustré : « Fénelon et son tricentenaire, comprenant n° 12 (1951), n°s 13 et 14 (1952)	6,50 NF.
Année 1952 : n° 15	4,50 NF.
Année 1953 : n°s 17-18, 19 et 20	9,00 NF.
Année 1954 : n°s 21-22, 23-24	9,00 NF.
Année 1955 : *Le numéro spécial : « Comment les Français voyaient la France au* XVIIe *siècle »* (n°s 25-26)	6,50 NF.
Année 1955 : n°s 27, 28 et 29	9,00 NF.
Année 1956 : n° 30	4,50 NF.
N° 31	6,50 NF.
Année 1956 : n° 32	4,50 NF.
n° 33	4,50 NF
Année 1957 : n° 34. Numéro spécial sur *Versailles et la Musique française*	6,50 NF.
n° 35	4,50 NF.
n°s 36-37. Numéro spécial sur l'*Art en France* (avec de nombreuses planches)	8,50 NF.
n° 38	4,50 NF.
Année 1958 : n° 39	épuisé
n° 40	4,40 NF.
n° 41	4,50 NF.
n°s 42-43. Numéro spécial « *Serviteurs du Roi* »	8,00 NF.
n°s 44-45	4,50 NF.
n°s 46-47	6,50 NF.
n°s 48-49	4,50 NF.

Pour se procurer les bulletins ci-dessus
S'adresser directement à la LIBRAIRIE D'ARGENCES
38, rue Saint-Sulpice, Paris (VIe), dépositaire exclusif.